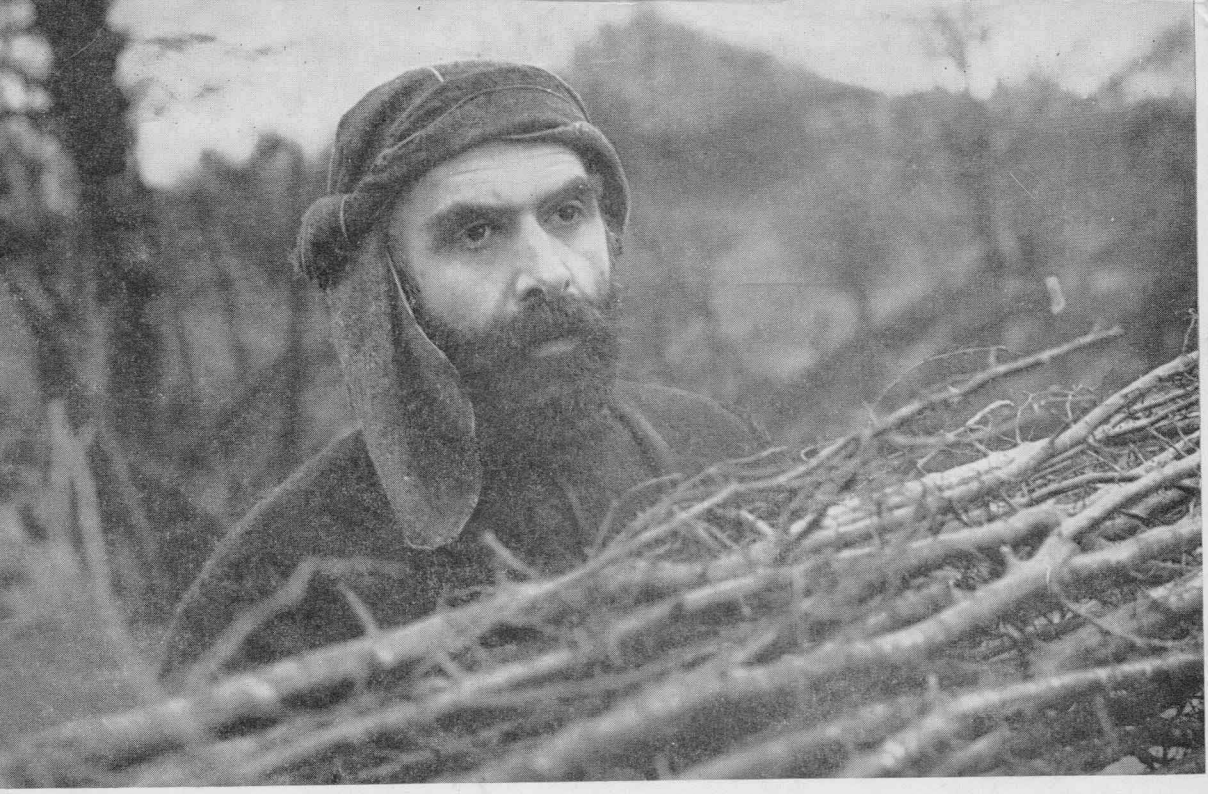
ИСКУССТВО КИНО 5/78

Искусство КИНО

5 1978

Индекс 70402



Искусство кино

1978

5

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Донатас Банионис в фильме «Кентавры»
(режиссер В. Жалакявичус, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Имеда Кахиани в фильме
«Мачеха Саманишвили»
(режиссер Э. Шенгелая, «Грузия-фильм»)
Кадр из фильма «Бухта радости»
(режиссер Э. Кулиев, «Азербайджанфильм»)

На 4-й стр. обложки
Йорго Виояжи (справа) в фильме
«Хроника огненных лет»
(автор сценария и режиссер
Махоммед Лакдар-Хамин,
производство ONCIC, Алжир)

Содержание

Современность и экран
3
Олег Павлов Масштабы поиска: от факта к явлению

Навстречу V Ташкентскому...
22
Малик Каюмов Смотр сил борющегося киноискусства
33
Зугейр Азавий, Карло Бенедетти, Педро Клавихо, Марти Диас Хесус, Саид Мурад, Илер Окобе, Макото Сано, Киеу Суан Шон Объединяющая сила Ташкента

Новые фильмы
47
В. Заика В потоке жизни
55
В. Михалкович Куда же вы, добрый человек?
64
М. Зараев Портрет и образ

Мемуары и публикации
71
Камиль Ярматов Два штурма Бухары

Клуб молодых
85
Шаг второй...
86
В. Шамшурин Случайная неслучайность
88
Владимир Климов Чувство полета
91
Роман Балаян Профессиональное и нравственное
93
Александр Миндадзе Драматургия жизни
95
Вера Глаголева Преодоление себя
97
Виллен Новак Революция и современность

Дискуссии
100
И. Розенфельд Современный кинематограф: движение стиля

Интервью между съемками
111
Г. Мдивани Высокая тема — интернационализм

Издано о кинематографе
113
В. Ревич Вероятность невероятного, обыкновенность необыкновенного

Наши юбиляры
120
Гр. Рошаль Режиссер и эпоха

За рубежом
122
Николай Савицкий Вдохновленное революцией
142
Юрий Комов Деловой Голливуд: агенты и «звезды»
154
Синерама

Сценарий
161
Валентин Ежов День — год — век (Джон Рид)
192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Oleg Pavlov — The Scale of Search: from a Fact to a Occurence (p. 3).
The leading article contains notes about films, shooting in the region of Nechernozemie.

Meet to the 5th Festival in Tashkent

Malik Kajumov — The Review of the Forces of the Fighted Cinema Art (p. 22).
The article of the famous Uzbek director of documental films about the traditions and social role of the international Festival in Tashkent.

Zugeir Azavy, Carlo Bendetti, Pedro Clavijo, Marti Dias Jesus, Said Murad, Iler Okobe, Makomo Sano, Kien Suan Shon, — The United Force of Tashkent (p. 33).
The articles of the Moscow correspondents, the foreign telegrafic agencias, and editions dedicated the forthcoming 5th International Festival in Tashkent.

New Films

Vladimir Saika — In the Flow of Life (p. 47).
Review of the film «Come to the valley of grapes» («Georgia-film», 1976).

Valentin Mihalkovich — Where are You Kind Man? (p. 55).
Notice under the film «The Splendid Dreamer» («Uzbekfilm», 1977).

Michael Zaraev — Portrait and Image (p.6 4).
Notice under the film «Kuzmich, Adam and others» («Kasakhfilm», 1977) and the film «Tamara Chistiakova» (The Leningrad Documental Film Studio, 1977).

Memoirs and Publications

Kamil Yarmatov — Two Storms of Bukhara (p. 71).
Details from the book of memoirs of the notice director.

Club of Youngs

The Second Step... (p. 85).

Vladimir Shamshurin — The Chance Unaccident (p. 86).

Vladimir Klimov — The Feeling of Flight (p. 88).

Roman Balayan — The Professional and the Moral (p. 91).

Aleksander Mindadze — The Dramatic Composition of the Life (p. 93).

Vera Glagoleva — To Get the Better of Yourself (p. 95).

Villen Novak — The Revolution and the Contemporary (p. 97).
The young cinema worker are talking about his second work in the cinema.

Discussions

Isaac Rosenfeld — The Contemporary Cinematograph: the Movement of Style (p. 100).
The article goes on discussion about the stylistic tendencies in the contemporary soviet cinematograph.

Interview at the Shooting Site

George Mdivani — The High Thema — International (p. 111).

Published on Cinema

Vsevolod Revich — The Probability of Unbelievable, the Common of Unusuall (p. 113).
Review of the book «The Reality of the fantastic World. Problems of the West Fantastic Films».

Yubilee

Grigoriy Roshal — The Director and the Epopeya (p. 120).
The article is dedicated to the 75th Anniversary of Grigoriy Vasilyevich Aleksandrov, the soviet famous director.

Abroad

Nikolay Savitskiy — Inspired of Revolution (p. 122).
Review of the history and contemporary position of the Cuba revolution cinematograph.

Yuri Komov — The Business Gollivud: the Agents and «Stars» (p. 142).
The article is analizing some ideological and economical aspects of cinema production of USA.

Cinerama (p. 154).

Script

Valentin Yezhov — Day-year-Century (p. 161).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72
Сдано в набор 18.II.78 г. А-11858
Подп. к печати 14.IV.78 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
Печ. л. 12, усл. п. л. 14., уч.-изд. л. 18,3
Тираж 56000 экз. Заказ 425
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Олег Павлов

Масштабы поиска: от факта к явлению

Заметки о фильмах, снятых в Нечерноземье

В решениях декабрьского (1977 г.) Пленума ЦК КПСС, в выступлении на пленуме Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева, в принятом сессией Верховного Совета СССР плане экономического и социального развития страны на текущий год поставлена — среди важнейших — цель: использовать все резервы для подъема земледелия и животноводства. «Важнейшая общепартийная, общенародная задача — дальнейшее развитие сельскохозяйственного производства, повышение его эффективности... — говорится и в Письме ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ «О развертывании социалистического соревнования за выполнение и перевыполнение плана 1978 года и усилении борьбы за повышение эффективности производства и качества работы». — Ударным участком остается производство зерна, валовой сбор которого должен составить не менее 220 миллионов тонн. Предметом особой заботы должно быть всемерное увеличение производства мяса».

Ярким проявлением неустанной заботы партии о подъеме сельского хозяйства, о благосостоянии народа явилось Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР» — комплексная программа преобразования коренных российских земель вплоть до 1990 года. Претворение этой программы в жизнь — предмет постоянного и пристального внимания партии и правительства.

В докладе «Великий Октябрь и прогресс человечества» товарищ Леонид Ильич Брежнев, говоря о Нечерноземной зоне Российской Федерации, отметил, что она должна стать зоной высокопродуктивного земледелия и животноводства, значительно пополнить наши продовольственные ресурсы. К 1980 году партия наметила довести здесь валовой сбор зерна до 31 миллиона тонн против среднегодового 19,8 миллиона за девятую пятилетку, получать с гектара не менее 20 центнеров зерновых. А ведь речь идет о крае, на долю которого приходится каждый седьмой гектар пашни в стране, а в России — каждый третий.

На сегодня зерновой потенциал Нечерноземья далеко еще не раскрыт: свыше 16 процентов здешних хозяйств намолачивают с гектара пока 10 и менее центнеров хлеба, а более трети — от 10 до 16 центнеров. Путь, который позволит повсеместно поднять уровень производства и обеспечит потребности народного хозяйства в продуктах земледелия и животноводства, — это повышение плодородия почв, рост урожайности всех сельскохозяйственных культур.

На развитие сельского хозяйства Нечерноземной зоны направляются огромные и все возрастающие материально-технические ресурсы. Капитальные вложения в эту зону в нынешнем году увеличатся на 13 процентов — до 7,1 миллиарда рублей! Значительно выросли поставки машин, минеральных удобрений, объем мелиорации земель и капитального строительства. Вот еще несколько цифр: за десятую пятилетку колхозы и совхозы Нечерноземья получат 94 тысячи комбайнов (на 21 тысячу больше, чем в девятой), лишь Цент-

ральный район Нечерноземной зоны получил в прошлом году более 8 миллионов тонн удобрений, в среднем почти по 6 центнеров на гектар посевов, или втрое больше, чем в 1965 году! Объем капиталовложений и ресурсов, направляемых на развитие этого края, никогда еще не был так велик!

Результаты этой заботы, усилий тружеников села, эффективного содействия науки обнадеживают. Нечерноземье постепенно превращается в регион гарантированного производства зерна, молока, мяса, яиц и других продуктов.

Каждый день должен приближать страну к полному осуществлению программы преобразования Российского Нечерноземья. И здесь нельзя упускать ни одного часа! Необходимо рационально использовать каждый отпущенный страной рубль, каждый килограмм удобрений, каждую пригоршню выращенного зерна, не только каждую машину, но и — любую запасную часть к ней. Именно на это нацеливает нас Письмо ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ, обращенное к партийным, советским, хозяйственным, профсоюзным и комсомольским организациям, трудящимся Советского Союза. Приведя слова В. И. Ленина, произнесенные вождем после победы Октября: «Берегите, храните, как зеницу ока, землю, хлеб, фабрики, орудия, продукты, транспорт — все это отныне будет в с е ц е л о вашим, общенародным достоянием», — Письмо констатирует: «Весьма актуальной остается проблема сокращения потерь в сельском хозяйстве. Ежегодно большое количество зерна, картофеля, овощей и фруктов теряется во время уборки, транспортировки, переработки и хранения. Все еще допускается большой падеж скота. Много пропадает минеральных удобрений».

Все это прямо и непосредственно касается сельских тружеников Нечерноземной зоны России. Заметьте: землю и хлеб Ильич назвал в своем обращении к трудящимся п е р в ы м и! Так разве сегодня мы не должны ощущать работу по преобразованию Нечерноземного края, его земли, которая отблагодарит нас щедрым хлебом, — первейшей своей обязанностью, делом души и сердца!.. Тем паче, что ныне, шестьдесят лет спустя после сказанных Лениным жарких слов, для сегодняшнего поколения хлеборобов и животноводов Нечерноземья она, эта земля, поистине и х земля, и х общее достояние. Достояние, в которое вложен труд миллионов крестьян, десятков поколений земледельцев, повседневная забота Советской власти...

С гордостью отмечая радостные перемены, происшедшие в селе после знаменательных партийных решений 1965 года, в то же время осознаешь, насколько сейчас выше спрос с каждого, кто причастен к нашему сельскому хозяйству вообще, к делам и проблемам Нечерноземья — в частности. В освоении Нечерноземного края главное сегодня — и об этом тоже говорится в Письме — привести в действие огромные резервы, которыми располагает сельское хозяйство. А сделать это могут только люди.

Этих людей, все крестьянство Нечерноземной России вдохновляет призыв Письма: «Мы обращаемся к нашему с л а в н о м у к о л х о з н о м у к р е с т ь я н с т в у, в с е м т р у ж е н и к а м с е л а — активно включайтесь в движение за достижение наивысшей урожайности сельскохозяйственных культур и продуктивности животноводства, увеличивайте производство всех сельскохозяйственных продуктов для более полного удовлетворения растущих потребностей населения и народного хозяйства!»

Думается, что мастера кинопублицистики, отдающие свой талант и жар сердец делам и заботам Нечерноземья, вправе полагать, что это обращение относится и к ним...

●

Помню, как я задумывал начало этих заметок, вернувшись из очередной журналистской командировки в Нечерноземье. Встречался я тогда со старыми своими знакомыми — хозяйственниками, партийными работниками, бывал в селах. Как раз закончился сев, и, казалось бы, мог земледелец как-то расслабиться — все же одна из важных крестьянских кампаний завершена, и довольно удачно, ибо вскоре после того, как появились всходы, пошли дожди, а это — примета добрая. Тем не

менее свободного времени у моих собеседников было совсем немного. Я бы сказал, что состояние людей, которых я знаю не первый год, можно было бы охарактеризовать, как деятельно озабоченное. И неспроста.

Началось практическое претворение в жизнь разработанной партией и правительством комплексной программы преобразования Нечерноземья. По своим масштабам, по важности выдвинутых в ней экономических и социальных задач она уникальна. Никогда еще не был столь велик объем капитальных вложений и материально-технических ресурсов, направленных на развитие этого края.

Помню те дни, когда четыре года назад Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР обсуждалось в колхозах и совхозах. Это были радостные дни, до того даже, что кое-кто не удерживался тогда и от фанфарно звучащих планов и обязательств. Однако люди опытные, дальновидные понимали, что новое грандиозное дело от всех потребует значительных усилий: от крестьян, сельских специалистов, организаторов производства и от тех, кто это производство обеспечивает техникой, удобрениями, строительными материалами.

Тема преобразования Нечерноземья в тот, совсем еще недавний период времени была, на мой взгляд, очень сложной для осмысления ее искусством. В первые месяцы претворения в жизнь Постановления партии и правительства можно было увидеть, пожалуй, только внешние перемены. Многие из них были отражены кинохроникой, как всегда быстро отреагировавшей на веяние времени. Сюжеты киножурналов, спецвыпуски широко и оперативно знакомили с началом новой жизни Нечерноземья.

Но за праздничным настроением уже отчетливо ощущался ритм трудовых дней края. Ответственность — вот что объединяло всех, с кем пришлось мне тогда встречаться и разговаривать. Ведь столько направляется сюда сил и средств — не лишние же они у государства! Как ими распорядиться, чтобы использовать с максимальной отдачей? Эти мысли волновали не только каждого руководителя, их сердцем переживал каждый колхозник.

А вскоре, когда начали появляться новые благоустроенные поселки, в которые предстояло перебираться тысячам крестьян из старых изб и деревень, неожиданно возникли и такие моральные, нравственные проблемы, которых многие не только не ожидали, но и предположить не могли.

Все это уже не укладывалось в рамки кинорепортажа. Необходимо было идти в глубину явления, изучать человеческие судьбы. Задачи у документалистов становились сложнее, их решение требовало основательного знания предмета и умения свободно ориентироваться в сложной, постоянно меняющейся обстановке.

И действительно, далеко не во всех картинах, посвященных Нечерноземью, кинопублицистам удалось не просто передать то, что происходило, но и углубиться в суть возникшей проблемы. Вспомним, что уровень плановых заданий на десятую пятилетку был определен гораздо выше, чем в предыдущей. Приведу такой пример. Несколько лет я внимательно наблюдаю за работой Суздальского района Владимирской области. Это исконно русские земли, так называемое владимирское Ополье. Люди здесь старательные, никогда не терявшие вкус к крестьянскому труду, хотя вокруг немало больших городов и соблазн оставить село достаточно велик. Так вот, суздальские колхозы и совхозы в последнее время последовательно и заметно наращивают производство всех видов продукции, повышают урожайность. Но в новой пятилетке району предстоит идти дальше. Конечно, он получит больше, чем когда-либо прежде, техники, удобрений, строительных материалов, оборудования для животноводческих ферм, но ведь всем этим надо распорядиться с умом, не пустив, как говорится, деньги по ветру, что еще у нас, к сожалению, бывает. Нужно и производство строить так, чтобы люди от его роста испытывали и моральное, и материальное удовлетворение, чтобы постоянно и наглядно прослеживалась закономерность: ты больше даешь земле, ты и больше получаешь от нее.

В те дни особенно важно было показать на экране процесс социального осознания мил-

лионами крестьян сути беспримерной акции по преображению Нечерноземья, возможной только в социалистической системе хозяйствования, осознания ее масштабов и значения каждым крестьянином. Это ведь как раз и есть та задача, в решении которой искусство призвано сыграть роль, которую, помимо него, никто так сыграть не может. Фильмы о Нечерноземье должны были сразу же помочь оценить значение созидательных процессов, свершающихся одновременно на необъятных просторах Нечерноземья.

1976 год, когда в этих местах снималось много лент, сложился для Нечерноземья удачно, в большинстве районов был хороший урожай хлебов, льна, тех культур, которые в решающей мере определяют уровень экономики здешних хозяйств. И понятно, достигнутый успех надо было развивать, а это не просто. Вот чем озабочен сегодня и директор совхоза, и агроном, и зоотехник, и колхозный бригадир, вот чем озабочены и районные руководители.

Человеку, знакомому со средней полосой России, заметно, как усложнилось здесь в последнее время сельскохозяйственное производство, как меняется его характер. Это обстоятельство не может не радовать, ибо здесь сказывается влияние научно-технической революции, ветры которой до недавнего времени, прямо сказать, еще слабо доходили до нечерноземной нивы. Но новая сложность, в основе которой умелое обращение с комплексом машин, с удобрениями, средствами защиты растений, повсеместное внедрение достижений науки, ко многому обязывает и современного крестьянина, и тех, кто пишет о его делах и заботах, кто рассказывает о нем с экрана.

Вот о чем думал я, сопоставляя свои впечатления от последних поездок по местам владимирским, рязанским, калужским с теми, что получил от просмотра документальных лент, посвященных селу и людям Нечерноземья. Мне довелось увидеть ленты разных жанров, созданные самобытным творческим почерком и без него... Такое создалось у меня впечатление, что документалисты различных студий с большим интересом и, я бы сказал, ответственностью работали над своими лентами, стремились сказать свое слово о нечерноземной деревне. Но в то же время почти все экранные работы не избежали однообразия в подходе к жизненным проблемам. В чем тут дело?

Всмотримся в те ленты, которые непосредственно посвящены людям нечерноземной деревни, их биографиям, их мыслям. Это своего рода фильмы-портреты, фильмы-зарисовки. Их немало. Итак —

люди

Начну, пожалуй, с галереи руководителей хозяйств этого региона, ибо их образы наиболее удались создателям просмотренных мною лент. Экран познакомил с целым, если воспользоваться известным выражением Георгия Радова, «председательским корпусом». Колхозный председатель, директор совхоза — без них не обошлась почти ни одна съемочная группа. Интерес документалистов к таким людям понятен и оправдан. Колхозный председатель — это принципиально новый тип хозяйственника, рожденный социализмом в деревне, кооперацией в том высоком смысле, который вкладывал в это понятие В. И. Ленин. Имена лучших наших председателей навсегда вошли в летопись колхозного строя. Им и их последователям присущи крестьянская мудрость, беззаветная любовь к земле, предприимчивость, умение работать с людьми и жить с ними. Современный председатель в массе своей еще отличается и высоким уровнем специальных знаний, чего порой не хватало его предшественнику в довоенные и первые послевоенные годы.

Сегодня председатель, совхозный директор нередко распоряжаются такими крупными материально-техническими ресурсами, которых в не столь отдаленном прошлом не было и у десятка хозяйств вместе взятых. Помните: в пятидесятых годах шла слава о колхозах-миллионерах. «Колхоз-миллионер» — это зву-

чало... Между тем «миллионером» считалось хозяйство, которое получало миллион рублей валового (не чистого!) дохода в старом масштабе цен. Теперь иные получают по нескольку миллионов чистого дохода. Вот, например, герой фильма «Колхоз на Смоленщине» (ЛСДФ, автор сценария и режиссер Б. Блиновский) председатель Иван Антонович Денисенков спокойно говорит с экрана, что его хозяйство на счетах Госбанка имеет четыре миллиона свободных(!) средств. Широкими экономическими категориями должен мыслить современный колхозный председатель, совхозный директор, многое знать и многое успевать и в то же время не дана ему, если он истинный крестьянин, этакая технократическая, «менеджерская» отстраненность от «мелочей жизни» — от земли, от извечных крестьянских забот о семенах, об урожае, о надоях и привесах, от навоза, если хотите... Колхоз, земля, люди требуют от председателя не отдельных, пусть даже блистательных начинаний и решений, а всей жизни. И когда его жизнь сливается с жизнью людей, коллектива, тогда председатель добивается успеха, тогда земля его становится как бы щедрее.

С этой точки зрения выбор хозяйственников, о которых ведут рассказ документалисты, можно считать удачным. Те же И. А. Денисенков, П. А. Малинина из фильма «Председатель Малинина» (ЛСДФ, автор сценария Ф. Нафтульев, режиссер Н. Обухович), В. В. Васильев из фильма «Завещание» (ЦСДФ, автор сценария Ю. Куранов, режиссер В. Скитович), А. А. Климбовский — из ленты «Александр Климбовский — председатель» (Казанская киностудия, автор сценария К. Валин, режиссер В. Кузьмин), А. Н. Куприенко, снятый в фильме «Земля Андрея Куприенко» (Свердловская киностудия, авторы сценария И. Богуславский и В. Удачин, режиссер И. Богуславский) — все это люди бывалые, умудренные опытом, уважаемые[1]. Об их заслугах, об успехах ведомых ими хозяйств рассказывается довольно обстоятельно. Поля и фермы сняты так, чтобы на них было приятно смотреть. (Ведь и действительно, есть на что посмотреть — хозяйства-то нерядовые.) И все-таки остается ощущение, что авторы этих лент при всем своем желании показать людей незаурядных чего-то или не договаривают или попросту не знают.

Вот уже упомянутый мной фильм «Колхоз на Смоленщине». Это о колхозе имени Радищева — хозяйстве известном не только в своей области. И председателе Денисенкове. В этом колхозе я бывал, знаком и с Иваном Антоновичем. Надо сразу подчеркнуть, что столь крепкое, отстроенное, благоденствующее, я бы сказал, хозяйство — редкость не только для Нечерноземья и земли Смоленской, а и для других, более благодатных краев и щедрых земель. Полагаю, зрителю прежде всего интересно узнать, откуда что взялось, как это получилось у Денисенкова и коллектива колхоза? Интересно, видимо, это и польской делегации, которая приезжает в хозяйство (ее мы видим на экране). Денисенков, выступая (именно выступая, а не рассказывая) перед гостями, приводит множество цифр, которые, очевидно, должны произвести большое впечатление на гостей и зрителей. Увы, поданные в форме парадного отчета факты впечатления не производят, ибо не интересен в этот момент и сам Денисенков. Это уже середина фильма. К сожалению, мало интересного было и в начале. Нам рассказывают о трудностях уборки (так начинается не один фильм). Потом — заседание колхозного правления (то же самое было и в других лентах!). Заседание, мне кажется, снимают для того, чтобы показать, как умело колхозный актив во главе с председателем преодолевает погодные неурядицы, ну и, наверное, представить нам в какой-то мере стиль работы председателя.

Идет такой разговор:

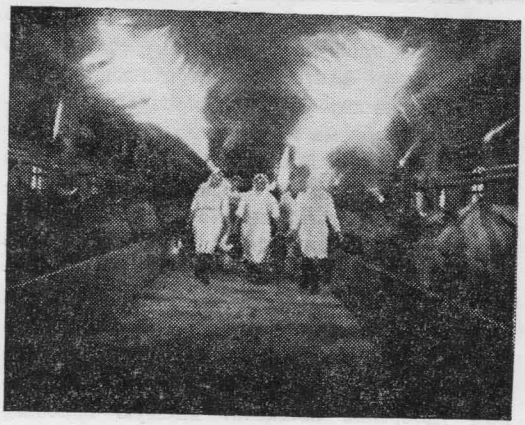
Денисенков. Лен убрал?

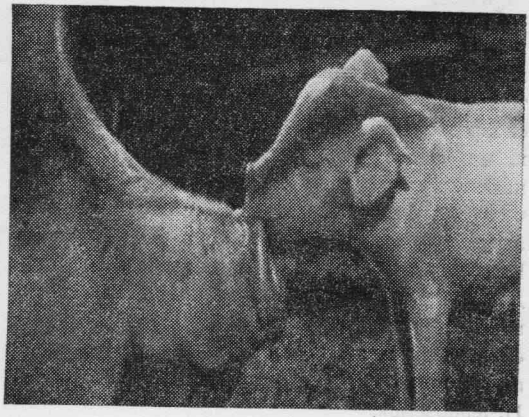
Управляющий отделением. Нет, не убрал.

Денисенков. Сколько же тебе еще льна осталось?

[1] Об этих людях уже было рассказано в статье М. Зараева «Председатель колхоза — человек и образ» («ИК», 1977, № 12). Поэтому я в своих заметках касаюсь этих фильмов и их героев только применительно к теме данного разговора: об отражении на документальном экране жизни и проблем Нечерноземья.

«В краю Нечерноземном»
«Специалисты для Нечерноземья»
«Ехала деревня»





«Завещание»

«Председатель Малинина»

«Про закуску и фабричную хрюшку»

Управляющий. Семь гектаров.

Денисенков. А?

Управляющий. Семь.

Денисенков. Семь. И когда же ты его уберешь?

Управляющий. Не знаю. Очень трудно поддается.

Денисенков. Солому всю собираешь?

Управляющий. Солому всю...

И так далее... Денисенков ничего не предлагает, управляющий отвечает как школьник, а не руководитель крупного производственного подразделения. Затем звонит телефон, и Денисенков говорит невидимому собеседнику что-то совершенно необязательное.

Интересно? Узнаём ли мы из этого эпизода что-то о принципах и стиле работы опытнейшего председателя? Удалось ли нам приметить какие-то яркие черты его личности? В конце концов, многое ли мы узнали о людях, с которыми он делает одно дело? Думаю, нет. А ведь заседание правления и встреча с польской делегацией — два длинных эпизода... По замыслу авторов они должны, конечно же, нести немалую информационную нагрузку и дать нам достаточно полное представление о сегодняшнем дне хозяйства, о тех заботах, которыми живут здесь люди, так как в дальнейшем последует экскурс в прошлое хозяйства. Тут желание побольше выдать зрителю «справочного» материала оборачивается скороговоркой плохого журналистского толка и, что еще хуже, бедным, несмотря на цвет, каким-то «открыточным» изображением. И ничего о том, что составляет сегодня суть и атмосферу жизни хозяйств в Нечерноземье. Будто колхоз расположен не здесь, где средоточие внимания всей страны, а живет совершенно иными интересами. Экранный рассказ о колхозе на Смоленщине не включен в контекст общего рассказа о проблемах Нечерноземья.

Интересны в картине кадры ретроспективные. В черно-белой архивной хронике мы видим двадцатипятилетнее прошлое хозяйства, молодого Денисенкова, только что вступившего на председательскую стезю, узнаём, в каких условиях работали тогда люди, о скудном трудодне той поры. Ну вот, вроде бы мы и дождались — сейчас председатель все же скажет, за счет чего колхозу имени Радищева удалось совершить столь впечатляющий рывок и намного опередить другие хозяйства на той же нечерноземной земле. Ждем...

Денисенков говорит:

— В пятьдесят четвертом году мы рассказали колхозникам, что нам надо по-настоящему жить. И пошли по двум путям — это животноводство и лен, которые могли вывести нас из тупика.

Представьте себе: это все. А зрителя уже отсылают в оборудованные современными механизмами фермы, показывают городские дома на центральной усадьбе, превосходную школу, Дворец культуры. Не объяснено главное: как же был пройден путь от развалившихся коровников, от бескормицы и ничтожных урожаев до этого вот богатого «сегодня». Опущено главное — человеческий труд, человеческая мысль, дан результат, а путь к нему, процесс становления хозяйства, человеческой судьбы, коллизии, конфликты, борение мнений, все осталось «за кадром». А это и есть самое интересное.

А как ведь все это непросто было на самом деле! И как остро и по сей день стоит в Нечерноземье проблема пестроты результатов хозяйственной деятельности в схожих природно-экономических условиях и сколько порождает эта проблема конфликтов, а порой и человеческих драм. Мне известно, например, что после удачного начала председательской карьеры Денисенкову пришлось приложить огромные усилия, чтобы развить успех. Это было невозможно без помощи государства, областных организаций. И ему помогали, зная, что всем всего не хватит и надо дать тому, кто рубль капитальных вложений обернет двумя рублями прибыли, кто на центнер минеральных удобрений обеспечит высшую прибавку урожая, словом — толковому, расторопному хозяину, который может мобилизовать своих людей, зажечь их верой в конечный успех любого важного дела. Денисенков был именно таким хозяином. И он отлично использовал открывшиеся перед колхозом возможности.

Вот и хотелось бы мне лично (и, наверное, зрителям этого фильма) узнать, каким был путь реализации этих возможностей. Это особенно интересно сегодня, когда в земледелие Нечерноземья вкладываются средства, несравнимо более крупные, нежели в пору становления колхоза имени Радищева. Увы, фильм не дает ответа на этот вопрос.

Да и во многих других лентах он обойден молчанием. Герои охотно вспоминают, каким неприглядным было хозяйство до их прихода, и не без удовольствия демонстрируют кинематографистам и зрителям, каким добротным оно стало. Мы принимаем к сведению эту информацию, но не более. Трудности, огорчения, радости в нелегкой сельской жизни остаются «за кадром» и, значит, не могут нас волновать.

Вообще деятельность тех председателей, с которыми я познакомился на экране, удивительно, нежизненно бесконфликтна. Все как-то слишком гладко у них, основные трудности, которые приходится им преодолевать,— погодные. Неоправданно много места отведено в фильмах каверзам природы. Разумеется, в жизни не без этого, и хлеб у нас растет не в оранжереях, а в самых неблагоприятных (если сравнивать с другими развитыми странами мира) климатических условиях. К тому же уборка 1976 года, а именно на ее фоне строится рассказ в большинстве виденных мной фильмов, была необычно тяжелой. Но берусь утверждать, что хоть и огорчает порой погода председателя, но все-таки настоящий хозяйственник в повседневной своей деятельности преодолевает препятствия неизмеримо более трудные, решает задачи куда сложнее, чем организация сева в нужные сроки или уборки при плохой погоде.

У хороших председателей этим заняты в основном специалисты — агрономы, инженеры, механики. Их сегодня даже в не очень крупных хозяйствах Нечерноземья не меньше десятка в каждом. Когда они, что говорится, «при деле» и полностью организуют технологический процесс, тогда председатель может сосредоточиться на вопросах экономики, строительства, перспективного планирования, подготовки кадров. Тогда он может и с людьми говорить не только о центнерах, гектарах и процентах выполнения плана, а о том, что волнует человека и на производстве и, особенно, за его пределами.

Без этого деятельность председателя превращается в бескрылое «завхозничество», при котором увлеченность хозяйственной текучкой порой создает впечатление деловитости руководителя, а на поверку оборачивается недальновидностью, узостью взглядов и интересов, и как результат — застой в развитии производства, разлад в коллективе. Верю, что наши «экранные» председатели правильно строят взаимоотношения со специалистами и рядовыми работниками. Верю, что они незаурядные руководители. Но только верю, а не вижу. Понимаю: увидеть это нелегко. Особенно с одного приезда на съемку. Тут необходимо понаблюдать председателя в разных ситуациях, на не слишком коротком временном отрезке. А на многих лентах лежит отпечаток мимолетности, видно, что картина снята с ходу, за несколько дней — даже цвета природы не успевают хоть немного измениться.

Иной раз, как, например, в фильме «Александр Климбовский — председатель», возникает конфликтная ситуация. К примеру такая: хозяйство учило парня за свой счет, вырастило из него специалиста, а он (опять приходится верить авторам на слово, ибо парень этот все время молчит), испугавшись трудностей, бросает коллектив в момент наивысшего напряжения жатвы. Не бог весть, конечно, какая драма, но все же... Тут бы «разговорить» этого парня, узнать о нем побольше от его вчерашних друзей, дать возможность ему высказать что-то свое, личное. Но нет, камере словно некогда, она наскоро снимает заседание колхозного правления, где Александр Климбовский и гневно настроенный актив осуждают молчаливого и угрюмого дезертира и затем отпускают его на все четыре стороны. Больше проблем нет, хлеб вскоре убирают, на радостях играет школьный духовой оркестр. Звучат заключительные слова диктора: «Восемнадцать лет руководит колхозом Александр Андреевич Климбовский. У него есть

все основания для удовлетворенности, если бы было время подумать об этом...». Жаль, но и у зрителя не возникает побуждения о чем-либо задуматься.

Выделяется на этом фоне фильм «Завещание». В нем есть свой сюжетный ход, подсказанный жизнью, он драматичен: съемки начались, когда совхозный директор В. В. Васильев был еще жив, поэтому синхронные съемки Васильева обретают особое звучание. Фильм построен как своего рода диалог ушедшего из жизни председателя с его другом и преемником Н. А. Алексеевым. Тон разговора здесь выгодно отличается от тона других фильмов прежде всего тем, что в нем нет поверхностной бравурности.

Но и этому, не лишенному поэтичности и своеобразия фильму присущ один характерный недостаток. Оба его героя — бывший и нынешний руководители хозяйства — словно бы наглухо изолированы от людей, с которыми они живут и работают. Разумеется, и в «Завещании», и в других лентах колхозные председатели, совхозные директора запечатлены среди животноводов, механизаторов, строителей. Но, к сожалению, люди эти лишь «зафиксированы» кинокамерой, их индивидуальные черты, своеобразие — все это остается за кадром.

Как ни странно, но в большинстве фильмов, которые мне довелось просмотреть, простым колхозникам и рабочим совхозов как-то «не повезло», что ли. Возможно, этот недостаток корнями уходит в сценарную основу фильма и еще дальше — в сельскую публицистику. К сожалению, и сегодня многим очеркистам свойствен взгляд на сельские дела с председательско-директорской «вышки». Отсюда, действительно, многое видно масштабно, особенно при все укрупняющемся и усложняющемся сельскохозяйственном производстве. Однако эта «точка съемки», этот НП при всех его очевидных достоинствах не может быть единственным. Подлинная картина сельской жизни требует и иных мест наблюдения, иначе не сумеешь вглядеться в детали, рискуешь оказаться в плену определенной тенденциозности в трактовке сельских проблем и потерять эмоциональное ощущение материала. Более того, взгляд только с «вышки» хозяйства обедняет тематику публицистики, сужает ее «географию», ведет к художественным штампам.

Конечно же, речь не идет о спешном «хождении в народ» в поисках некой непреходящей истины. Точка зрения только «снизу», с крестьянского двора, из слабого хозяйства, с неухоженного поля таит свои опасности. Так вспомним же опыт признанных мастеров! В. Овечкин, Е. Дорош, Г. Радов умели и подняться «на вышку» и оказаться в самой гуще сельского быта, зорко видели детали, прекрасно писали характеры и житейские ситуации и поднимались в глубоком философском осмыслении их до масштабов общегосударственных проблем. Да и кино — разве мало дала кинодокументалистика ярких человеческих портретов наших тружеников, разве не волновала нас показом судеб поистине замечательных? Люди Нечерноземья достойны, чтобы о них рассказали самые талантливые мастера кинодокументалистики и вдумчивые, знающие село литераторы. Это отвечает общественным интересам.

Свидетельство тому — ряд пусть немногих, но удачных образов людей деревни в увиденных фильмах. Картина «Иванов угол» (Свердловская киностудия, автор сценария В. Удачин, режиссер С. Марков) нередко сбивается с мысли, не дает ясного представления о масштабах и принципах мелиорации на нечерноземных землях. Но главное в ней мне очень дорого. Два действия развиваются параллельно в этой ленте: мощная техника и множество людей возрождают огромные пространства земли; и в то же время мы видим, как преображается крохотный участок — Иванов угол. Сравни его с общими размерами будущей пашни — ничтожен. Но есть глубокий нравственный смысл в том, что Иванов угол тоже будет родить хлеб, потому что поклониться за это люди и земля должны будут ремонтеру-мелиоратору Сергею Петровичу Чернышеву. Давно он ушел на пенсию, жить бы ему на покое, ловить рыбу, бродить по лесу. Но разве можно так жить, если гул моторов не дает уснуть, а люди даже издале-

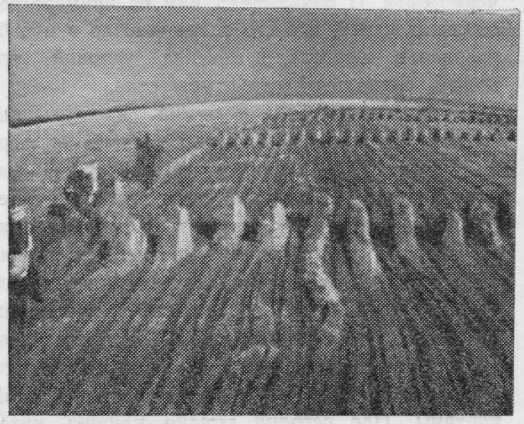
ка приехали помочь поднять здесь твою родную землю. И Сергей Петрович каждое утро запрягает лошадь и отправляется в Иванов угол — никто не просит его об этом, никто, кроме собственного сердца. Этот надел земли он в память о себе оставит тем, кто будет жить здесь после него на возрожденном Нечерноземье. Фильм немногословен, но он немало — и главное искренне — говорит зрителям о русском патриотизме, о любви к своей земле, о характере советского человека.

Промелькнула на экране симпатичная доярка Таня Гаврилова из фильма «Повод для размышления» (ЛСДФ, автор сценария и режиссер М. Серебренников) — промелькнула, потому что фильм в общем-то не о ней. Она хоть и реально существует, но для авторов — скорее персонаж, дающий импульс сюжету, чем живой человек. А ведь это так много, когда даже в нескольких кадрах угадывается человеческий характер и хочется узнать его лучше, познакомиться поближе. Да еще если учесть, что в разговоре о Нечерноземье речь идет о человеке, только вступающем в жизнь, судьба которого будет связана с преображенной, новой жизнью края. Формальные структуры картины, лишь «обозначающие» решение молодежной темы в этом фильме, в конечном счете оказались менее интересными, чем ощущение образа Тани Гавриловой, которое могло оказаться не только ощущением, чуть видимым контуром, а полнокровным портретом.

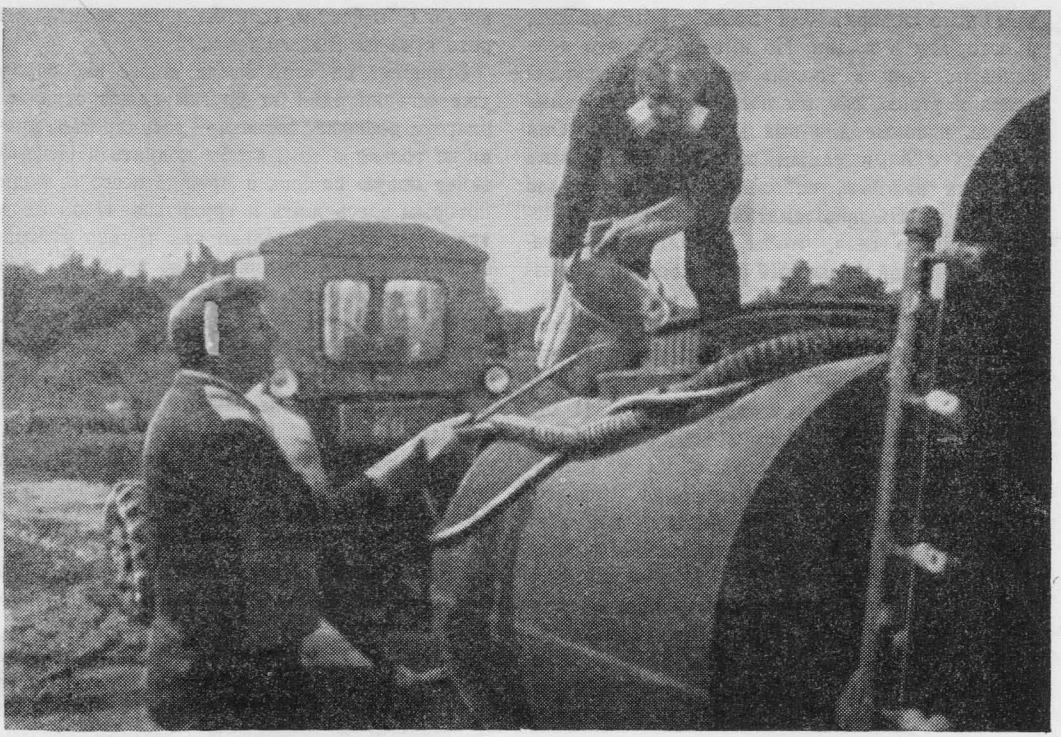
Поразительно, как проходит иной раз фильм мимо человеческой судьбы. Вот, скажем, в картине «Отвоеванный гектар» (Куйбышевская киностудия, автор сценария И. Барышев, режиссер М. Серков) мы видим одну из технологических операций: осушают болото. На экране — работающий экскаватор. Кто-то орудует рычагами. И нам неведомо, что ведет машину известный рязанский мелиоратор, человек интересной судьбы Николай Антонов. Его отец тоже был мелиоратором, прошел войну, вернулся сюда, в родную Мещеру, к сожалению, до срока умер. Но оставил после себя в своей профессии четырех сыновей. Старший из них — Николай. Он помог трем остальным утвердиться на выбранном пути, который завещал им отец. Братья Антоновы, при некоторой схожести судьбы, люди разные и поразительно интересные. А на экране — некий человек движет рычагами машины, демонстрируя приемы мелиорации. Насколько интереснее был бы рассказ даже об этой технологической операции, узнай мы о ней через судьбу Николая Антонова.

Пожалуй, самым ярким свидетельством того, сколь интересным и глубоким может стать экранный разговор о Нечерноземье, если он сопряжен с человеческими судьбами, является фильм «В краю Нечерноземном» (ЛСДФ, авторы сценария Ю. Занин и П. Коган, режиссер П. Коган), самая большая, если пока не единственная, по-настоящему значительная, удача документалистов в этой теме. Эта работа привлекает своей серьезностью. Но той серьезностью, которая противоположна скуке и бессмысленному в образном рассказе технологизму. В то же время она свободна от умиленной созерцательности. Авторы вводят в насущные проблемы современного села; они обстоятельно ведут разговор со зрителем о том, ради чего и какими средствами совершается эта грандиозная работа — преобразование Нечерноземья. И показывают нам на примере нескольких судеб, что это одновременно и преобразование человека, изменение условий его жизни, социальной структуры села.

Мы видим все еще нелегкий крестьянский труд — на полях в битве за урожай, на фермах, пусть даже неплохо механизированных, в мастерских. Под дождливым или ясным небом, под крышей — всюду труд этот не приукрашен, и оттого он нам интересен и дорог. Этот вот повседневный труд приближает к нам человека-труженика, современного крестьянина. Именно портреты людей — от председателя известного всей стране колхоза до старого сельского кузнеца — главная ценность этой картины. Нас сегодня трудно удивить интересным разговором в документальном фильме. Синхронная запись используется сейчас умело и интенсивно. Но фильм «В краю Нечерноземном» в этом смысле все-таки запоминается, люди говорят в нем особенно. Написал я это и подумал: почему же «особенно». Ведь на са-



«Комсомол Узбекистана — Нечерноземью»
«Александр Климбовский — председатель»
«Иванов угол»



«Сквозь песок и камни»
«Земля Андрея Куприенко»
«Колхоз на Смоленщине»

мом деле говорят они очень обыкновенно, просто, как в жизни. Но именно вот это драгоценное «как в жизни» определяет главный успех картины, ибо мы постигаем те раздумья героев, которые для них дороже всего. Они делятся с нами самым сокровенным, очень для них важным, наболевшим. Надо было хорошо узнать проблематику современного нечерноземного села, чтобы вызвать своих героев на такой серьезный и откровенный разговор.

В каждом отдельном случае разговор этот носит глубоко личный характер, но в словах простых и негромких проступает или угадывается большая общественная проблема. И эта «одушевленность» сложного комплекса экономических, технических, социальных и нравственных проблем, присущих сегодня Нечерноземью, позволяет авторам фильма избежать декларативности, сухой перечислительности. Подкупает и интонация фильма. Ей чужда плакатная броскость, псевдолитературность, стилизация под якобы народный говор (чем грешит немало лент). Разговор идет на той ноте, которую задают реальные люди — герои фильма. Главное в нем — размышления. Размышления людей, хорошо знающих, о чем они говорят, ибо тема этого разговора — их жизнь, вчерашняя, сегодняшняя, завтрашняя. Причем лучшие образы фильма созданы «чисто» кинематографическими средствами, без дикторских «подпорок», без изобразительных красивостей, излишних в рассказе об этой земле. Одна из самых ярких удач картины — образ старого кузнеца И. С. Вылегжанина. В его кузнице, в неторопливых, десятилетиями отмеренных движениях, скупых фразах угадывается не только судьба человека, но и судьба этой земли, которой пришлось так много пережить, но выстоявшей в самые тяжелые годины и сегодня устремленной в будущее. По стылой зимней дороге привычно едет Иван Сергеевич на своем стареньком велосипеде из дома к кузнице. В эту минуту мы прощаемся с ним в фильме.

Мы увидим на экране сегодняшний и завтрашний день этой земли — мелиораторов из Мещеры, бригадира Нину Колчанову, председателя колхоза Стародубцева, но как много потерял бы фильм, если бы в нем не было старого кузнеца Вылегжанина.

Вырастут на этой земле новые агрогорода, уже сегодня один за другим сдают строители благоустроенные поселки — государство думает не только о том, чтобы поднять в Нечерноземье новую пашню, а прежде всего о людях, которым здесь жить и трудиться. И об их детях и внуках. Но только как трудно оставить эту плохонькую деревню, свою избу. Да, в новой будут и светлые окна, и вода в кухне из крана. Но в этой-то без крана и ванной — жизнь прожита. И мучителен становится этот переезд для тех, кого здесь держит память сердца. А порой и невозможен, как для старика Вылегжанина.

И нет здесь, наверное, ничего плохого. Разве плохо, когда человеку дорог свой дом, разве не от любви к своей земле рождается любовь к своей родине, к Отечеству. Вот так непросто, учитывая каждую человеческую судьбу, должна воплощаться в жизнь программа преображения Нечерноземья.

Об этом интересно и умно говорит председатель колхоза А. Д. Червяков в фильме «Ехала деревня» (Свердловская киностудия, авторы сценария Б. Галантер и В. Ситников, режиссер Б. Галантер). В ней мы вновь встречаемся с проблемой переезда в новый поселок маленькой старой деревушки. Радостно смотреть на веселящуюся молодежь, которая последний раз отплясывает на стареньком полу в ожидании следующего вечера уже в новом колхозном клубе. Но также дорога нам «светлая печаль» старух, у здешних околиц провожавших на фронт своих мужей, и тех немногих стариков, кто сумел вернуться сюда с войны.

Эти сцены помогают нам понять, сколь значительна и серьезна не только экономическая и техническая стороны преображения Нечерноземья, но и духовная, нравственная проблематика этого социального изменения в укладе жителей исконно русских земель, пласты которой — наша история.

Так человеческие судьбы позволяют нам приблизиться к пониманию глубинной проблематики освоения Нечерноземья. Но будем честны, скорее пока только приблизиться, а не понять.

Проблемы

В дневниковых записях В. Овечкина есть такие строки:

«Когда я думал о своей коммуне — забот хватало, но все же спал спокойно, как сурок. Наработаешься, набегаешься по полям...

Когда думал о районе — тоже бессонницей не страдал.

Стал писателем, жил на Кубани — тоже жил сравнительно спокойно. Хороший край! Там природа за тебя наполовину сработает. Надо быть полным дураком, чтобы на Кубани не получить урожая.

Переселился в среднюю полосу России — пропал сон».

В этой «бессоннице» родились «Районные будни» и другие произведения замечательного очеркиста.

Иные теперь времена в центре России, иные проблемы волнуют здесь крестьянина, хозяйственного руководителя, партийного работника. Но не менее значимы и остры они и для человека, живущего здесь сегодня, ему они покоя по-прежнему не дают. Надо сказать, что документалисты довольно чутко на них реагируют. Во всяком случае в увиденных мной фильмах так или иначе затронуто большинство основных проблем, которыми живет сегодня Нечерноземье. Мы видим и крупные животноводческие комплексы и межхозяйственные, созданные на принципах кооперации предприятия, и новые мелиоративные системы. Участвуем мы в разговоре о подготовке и закреплении кадров, наблюдаем социальные перемены в деревне. Словом, авторам не откажешь в информированности, в желании показать и сегодняшнюю новь нечерноземного села и контуры его будущего. Другое дело — глубина проникновения в проблематику, уровень компетентности.

Остановлюсь лишь на некоторых проблемах, на главных, без успешного и дальновидного решения которых не удастся полностью реализовать программу преобразования Нечерноземья. Как говорят в народе: все — от земли. Чем плодородней она, чем лучше ухожена, тем богаче хозяйство, тем интересней работать людям. Истина, в общем-то, расхожая, но не утратившая своей актуальности. В Нечерноземье — особенно. Ведь здесь по различным причинам много земли запущено, закустарено, заболочено. Причем, правильно замечено в фильме «Завещание»: запущены обычно лучшие земли. После войны наиболее плодородные почвы (тяжелые) попросту нечем было обрабатывать. И механизмов не хватало, а главное — тягловой силы. На лошадях да на коровах пахали что полегче — пески, супески. А хорошая земля зарастала кустарником, мелколесьем. Теперь появилась возможность вернуть к жизни эти земли и улучшить те, которые в обороте, отвоевать кое-что у болот. Все это — задачи мелиорации. Из общей суммы капитальных вложений на мелиорацию выделяется весьма значительная часть.

Но, радуясь такому размаху, надо постоянно помнить о том, как велика сегодня ответственность и мелиораторов, и хозяйств, которые принимают в эксплуатацию улучшенные земли. Помню, три года назад на встрече с журналистами первый заместитель Председателя Совета Министров РСФСР Н. Ф. Васильев сказал: «Самое главное — организовать дело так, чтобы не закопать деньги в землю». Мелиорированные земли — дорогие. Гектар орошения «стоит» примерно тысячу рублей, осушенный — 600. «Закопать деньги» — это значит применять отсталые методы и устаревшие механизмы, вести работы некомплексно, распылять средства по множеству мелких объектов, не обеспечить правильной эксплуатации улучшенных земель. Словом, не получить от мелиорации той отдачи, на которую рассчитывали. Документалисты, выбирая объекты для съемок, должны пропагандировать безусловно прогрессивное. Что же показывают нам?

Рязанскую Мещеру, например. Здесь побывало несколько съемочных групп, и все они сосредоточили свое внимание на двух мелиоративных объектах близ Спасс-Клепиков — на Макеевском мысу и Порцевке. Если авторов фильма «В краю Нечерноземном» интересовали, главным образом, люди, сами мелиораторы, о которых рассказано с экрана ярко и в то же время неприукрашенно, то в других лентах, таких, например, как «Мещерская зональ-

ная» («Леннаучфильм», автор сценария И. Барышев, режиссер С. Сиваченко), кинематографистов занимала прежде всего технология. Что ж, и такой подход может быть плодотворным — в эпоху НТР многим зрителям понятна и близка технико-экономическая проблематика. Но тут уж от авторов требуется ее глубокое знание.

Рязанская Мещера — крупный мелиоративный объект. Пожалуй, сейчас один из самых крупных в Нечерноземье. С осушением болот и введением в сельскохозяйственное пользование значительных массивов земли областные органы связывают планы заметного увеличения производства и зерна и другой продукции. Об этом нам напоминают с экрана и убеждают, что мелиорация в Мещере проводится в соответствии с рекомендациями науки, на основе достижений современной мелиоративной практики. Я не один раз бывал в этих местах и берусь утверждать, что не все здесь обстоит столь безоблачно.

Да, на Макеевском мысу уже получают урожаи, и неплохие. Совхоз «Макеевский» за время эксплуатации переданных ему мелиоративных систем укрепил свою экономику. Но его руководители не скрывают озабоченности качеством проектирования и строительства осушительной системы. Макеевский мыс — большая площадь пашни — изрезан открытыми каналами. Они протянулись на пятьдесят с лишним километров, «съедают» часть плодородной земли, мешают на небольших «клетках» высокопроизводительно использовать технику. Очевидно, гораздо более эффективным был бы закрытый дренаж, но его нет. Да, закрытый дренаж поначалу дороже. Но он долговечнее и в конечном итоге экономичнее. Проект мелиорации на Макеевском мысу разрабатывался в 1969 году. Возможно, в то время его можно было считать удовлетворительным, хотя и тогда в Литве, например (а это республика — передовая в организации и проведении мелиорации), почти не строили открытых систем. Пропагандировать же их сегодня явно неуместно. Макеевский мыс осваивается некомплексно. Стремясь удешевить объект, проектировщики и строители не проложили на осушенном торфянике твердой дороги, а ведь по существующим нормам на каждые сто гектаров мелиорированной земли нужен хотя бы километр надежной трассы. Совхозу «Макеевский» не хватает механизаторов, которые могли бы обеспечить квалифицированную эксплуатацию введенных в оборот новых земель. А нет механизаторов, потому что мало жилья, о нем стали заботиться в последнюю очередь. Сегодня специалисты признают: некомплексное освоение Макеевского мыса, применение отсталой технологии привели к тому, что надо провести здесь дополнительные работы, затратить дополнительные средства. И главное — не допустить повторения «макеевских ошибок» на других объектах Мещеры, более внимательно отнестись к соблюдению экологического равновесия в этом уникальном уголке Нечерноземья. Но ни о чем таком мы не узнаем с экрана. Создатели фильмов «Отвоеванный гектар» и «Мещерская зональная» по каким-то соображениям обошли острые проблемы мелиорации в Нечерноземье.

Любопытно, что порой внутреннее содержание кадра как бы проявляет то, о чем следовало сказать гораздо более определенно авторам фильма. Во многих лентах о Нечерноземье, особенно в лучших, таких, как «В краю Нечерноземном», «Завещание», «Ехала деревня» и ряде других, операторы запечатлели негромкую, но удивительно поэтичную красоту природы средней полосы России. Эти съемки напоминают нам о пейзажах, с которыми связано представление об исконно русской земле. Экран как бы предостерегает: мощная техника, пришедшая сюда, должна подчиняться руке человека, которому дорога эта природа. Поэтому порой режет глаз та бравурность — в съемках мощной техники, музыке, общем стиле повествования, — когда падают деревья, взрывается земля, мутнеет в буром потоке до того прозрачное зеркало водоемов. Природу надо не обуздывать, не укрощать, а приводить в гармонию с целями общества.

Добрые слова, сказанные мною в адрес фильма «Иванов угол», заслуженны. Но я сейчас вспоминаю о нем еще и потому, что многие фильмы не «выбирают» драгоценную породу темы из глубины материала. И в этом смысле

«Иванов угол» не исключение. Здесь мы наблюдаем все те же огрехи строителей и проектировщиков, а ремонтер-пенсионер — хотя сам по себе этот образ художественно убедителен — никак не может убедить нас в том, что он один, с косой, может содержать в порядке осушительную сеть на сотнях гектаров.

Дела с мелиорацией в Нечерноземье, к сожалению, обстоят далеко не так хорошо, как хотелось бы. Темпы улучшения земель сдерживаются из-за отсутствия хорошей производственной базы у мелиораторов. Кажется, какие мощные организации призваны сюда решать главные задачи! Союзные ведомства — Минстрой, Минпромстрой, Минтяжстрой, Минтрансстрой, трест «Главнечерноземстрой». Но многие из них не справились в прошлом году со своей программой, кое-кто отстает и сегодня. Неосвоенные ими средства исчисляются десятками миллионов рублей. А что такое неосвоенные средства? Это — не введенные в эксплуатацию ремонтные предприятия, заводы железобетонных изделий, жилье, профтехучилища. Словом, те объекты, которые в значительной мере определяют и темпы освоения, и эффективность эксплуатации мелиоративных систем.

Мне как-то не по себе оттого, что многим фильмам, где речь идет о сегодняшних и завтрашних проблемах Нечерноземья, присущ какой-то чересчур благодушный тон, а порой и непонятная игривость. Этим отличаются, например, ленты «Про молочные реки... с улыбкой и всерьез» (киностудия «Леннаучфильм», автор сценария и режиссер Л. Горин), «Кому растить хлеб» (киностудия «Центрнаучфильм», авторы сценария Г. Чертов, А. Школьников, режиссер Г. Чертов), уже упоминавшийся «Повод для размышления». А ведь в лентах затрагиваются проблемы сложные, решение которых вовсе не так очевидно, как представляется авторам.

Ну, скажем, проблема молодежи. Известно, насколько остро стоит она во многих районах Нечерноземья. Понятно, что документалисты тоже стремятся сказать свое слово о ней. Лента «Повод для размышления» предлагает нам вникнуть в сложную ситуацию, в которой оказался директор одного из совхозов Ленинградской области. Совхозу надо расти, укреплять экономику, а рядом большой город — он притягивает молодежь. Вот и упоминавшаяся выше доярка Таня Гаврилова едет в электричке в Ленинград. Она решает для себя вопрос: уйти на фабрику, получить место в общежитии, ходить в кафе, в театр, выйти замуж за городского парня — или еще повременить, поскольку и в совхозе открываются для нее немалые перспективы. Но что это за перспективы? Это прежде всего — строительство нового животноводческого комплекса, где, как сообщают нам авторы, самую тяжелую работу за доярок будут делать механизмы. Директор совхоза считает, что против такого будущего вряд ли устоит Таня Гаврилова. К тому же в совхозе предполагается еще строить жилье, детский сад. Словом, Таня пока остается в совхозе. Авторы вроде бы не ставят здесь точку, дескать, пусть зритель сам решает: ехать Тане в город или связать свою судьбу с хозяйством, которое, безусловно, вскоре выйдет в число преуспевающих. В подтексте авторская уверенность: Таня не ошибется в выборе.

Ну что ж, порадуемся за нее и все же не поверим авторам, будто все так просто. Связывать решение кадровой проблемы на селе только с созданием в колхозах и совхозах различных благ материального свойства — это взгляд по крайней мере пятнадцати-двадцатилетней давности. Сейчас у нас немало колхозов, отстроенных добротно, с некоторой — иной раз — роскошью, с высоким уровнем механизации производства, а молодежь оттуда тоже уходит. А то, наоборот, ничем не удивляет хозяйство, вполне рядовое, но в нем почему-то парни и девчата остаются. Сегодняшняя сельская молодежь, конечно же, требует определенного уровня удобств, материального благополучия, но не это, по-моему, для нее главное, во всяком случае, не единственное. Сегодняшняя молодежь необычайно требовательна к условиям духовного роста, к возможности наиболее полного проявления своих способностей. Один опытный и умнейший председатель колхоза сказал как-то: «Молодого человека надо заметить». Это, как я понял, означает, не просто дать новый трактор или комбайн, пообещать работу в белом халате под крышей комплекса.

Это — прежде всего создать у молодого человека ощущение его личной необходимости колхозу, односельчанам, родной земле. В последнее время я нередко наблюдаю такую картину: заканчивают ребята школу, решают кем быть, выслушивают заверения педагогов и руководителей производства о том, как остро нужны их силы родному краю, и остаются в колхозе или совхозе. Но быстро убеждаются: слова сильно расходятся с делом, и не так уж на поверку они, молодые, нужны хозяйству. Возни с ними много — обучай, давай интересную работу, заботься об их бытовом устройстве,— не лучше ли сделать ставку на менее требовательных, пожилых людей, не нашедших себе применения в городе. Увы, так бывает нередко. А глухота к запросам и надеждам молодого человека больно ранит не только его самого, но и становится предостережением для младших односельчан, которые пока еще учатся в школе, сидят за партой.

Да, нужно строить комплексы, механизировать и автоматизировать производство, необходимы нечерноземному селу современное жилье и добротные товары. Но только лишь в одной материальной форме не решить «молодежную» проблему. Сейчас успеха добиваются те хозяйственники, те сельские вожаки, которые со школьной скамьи окружают ребят непритворной заботой, приучают их видеть непреходящую красоту труда на земле, помогают выбрать специальность по душе, совершенствоваться в любом деле, создать хорошую семью. И чем богаче будет становиться Нечерноземье, тем выше молодой землепашец будет ценить блага духовные, которые может ему дать родное село, неразрывная общность с людьми, здесь выросшими, сознание причастности к делу огромной государственной важности, а именно таким и является преобразование Нечерноземья.

Вот и хотелось бы, чтобы кинематографисты смелее, решительнее врубались в этот нравственный пласт и не искали бы простых ответов на трудные вопросы.

Мне представляется, что требуют пристального рассмотрения и изобразительные приемы в фильмах о Нечерноземье. Дело не в необходимости какого-то особого операторского подхода к решению этой темы, хотя количество снятых здесь фильмов дает возможность следующим съемочным группам вывести определенные творческие закономерности из имеющейся практики. К примеру, лучшие в этом смысле картины, такие, как «Завещание», «Земля Андрея Куприенко», «Иванов угол», отличаются известным изяществом изобразительного ряда. Русские пейзажи, трепетная красота Нечерноземного края переданы естественно, без сусальности и излишнего кинематографического «изыска» (за исключением, пожалуй, некоторых кадров «Земли Андрея Куприенко», в которых чувствуется неоправданная экранная красивость).

Но я завел этот разговор в связи с другой причиной: нередко стремление к эффектному кадру приводит к такой «организации» жизненного материала, которая противоречит здравому смыслу, технологии сельского труда, вызывает недоумение и скептическую улыбку у зрителей тех мест, где снимался фильм. Приведу хотя бы такой пример: на одно небольшое поле по просьбе оператора «сгоняют» до десятка зерновых комбайнов, и они движутся гуськом, один за другим — а ведь это далеко не самый прогрессивный способ использования техники на жатве. Стремление к тому, чтобы на экране всего было много, иной раз серьезно подводит авторов. В ленте «Нечерноземье. Независимо от погоды» (Казанская киностудия, авторы сценария В. Игнатюк и В. Шнейдер, режиссер В. Игнатюк) среди бела дня льют из дождевалок на посевы трав столько воды, что кажется: присутствуешь на вселенском потопе. А ведь переувлажнение столь же вредно, как и засуха.

Подобные съемки сразу же проявляют некомпетентность создателей фильма, и здесь уже не спасут никакие даже самые эффектные кинематографические приемы. Вот почему так важен приход в экранную публицистику на эту тему литераторов, свободно ею владеющих, чувствующих ее своей, живущих ею не один год. Фильм «Завещание» удачен во многом потому, что над его сценарием работал писатель Юрий Куранов, автор ряда интересных и глу-

боких произведений о деревне северо-запада России. Но дело не только в том, чтобы собрать на студиях умелых литераторов и загрузить их работой.

Думаю, что кинодокументалистика должна сегодня искать не просто квалифицированных авторов, а таких, каким был на экране в последние годы своей жизни Георгий Радов, как сейчас работает Юрий Черниченко (их отличают не только глубокое знание сельских проблем, но и высокий заряд публицистичности, гражданственность, умение общаться с людьми перед кинокамерой). Именно все это определяет авторский документальный кинематограф. Тогда не будут появляться такие ленты, как «Мещерская зональная», «Отвоеванный гектар», «Колхоз на Смоленщине», «Нечерноземье. Независимо от погоды».

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР о развитии Нечерноземья было опубликовано в 1974 году. Фильмы, которые довелось мне увидеть, датированы тремя последующими годами. Одно дело, когда документалисты снимают спецвыпуски по горячим следам события. Как, скажем, оперативно снятый на Ростовской студии кинохроники киноплакат «Нечерноземье сегодня» (автор сценария и режиссер Г. Денисенко). Тогда простительна известная скороговорка, незавершенность мысли, даже неточности в деталях. Важно — быстрее снять, не упустить событие, донести его до зрителя. Сегодня наступил следующий этап освоения документалистами важной темы. В увиденных лентах авторы нередко вызывают зрителя к сопереживанию, но очень редко — к соразмышлению. Порой неясно, кому, какой аудитории адресованы те или иные ленты, а ведь умение определить точный адрес своего произведения — один из главных показателей степени мастерства кинопублициста. Слишком уж разные эти ленты, и слишком велик у них «разброс» по качеству. Хорошо, к примеру, что в этом ряду появляется такая картина, как «Комсомол Узбекистана — Нечерноземью» (Узбекская студия научно-популярных и документальных фильмов, автор сценария С. Еременко, режиссер А. Акбарходжаев), свидетельствующая, что заботой о земле России живет вся страна. Хорошо, что выходят фильмы о подъеме новых земель не только в Российской Федерации — «Сквозь песок и камни» («Таллинфильм», автор сценария Х. Ойдерма, режиссер Ю. Мююр), «Про закуску и фабричную хрюшку» (Литовская киностудия, автор сценария Ю. Баушис, режиссер Г. Скварнавичюс). Но плохо, что рядом с картинами, в которых ощущается стремление (нередко приносящее удачный результат) образного рассказа о делах Нечерноземья, соседствуют фильмы, даже не ставящие себе такой задачи, иллюстративные, не согретые дыханием искусства, такие, скажем, как «Слово о картошке» (киностудия «Леннаучфильм», автор сценария В. Лозовский, режиссер М. Игнатьев). Хорошо, что эти ленты касаются важных проблем, связанных с освоением Нечерноземной зоны. Плохо, что они не находят своего кинематографического способа рассказать о нем на экране.

И тем не менее сегодня можно говорить о том, что время не потеряно даром. Пусть с просчетами, неточностями, но тема осваивается. И первые творческие успехи уже налицо — реже в фильмах, чаще пока еще в отдельных образах и эпизодах. Они, эти успехи, ценны не только сами по себе, но и тем, что говорят о возможностях кинопублицистики в данной теме, открывают ее горизонты. Теперь надо их осваивать.

Письмо о развертывании социалистического соревнования в 1978 году всем своим содержанием, строем и пафосом обращено к советским людям. К сердцу каждого из нас, к сердцу народа обращено это Письмо.

Государственное дело, подъем «второй целины» в самом сердце России, — благодарнейший материал для кинематографистов. Но уровень требований здесь определяется огромным для страны значением этой народнохозяйственной программы. Так что лучшие фильмы о Нечерноземье, будем надеяться, еще впереди.

Малик Каюмов,
первый секретарь Союза кинематографистов Узбекской ССР

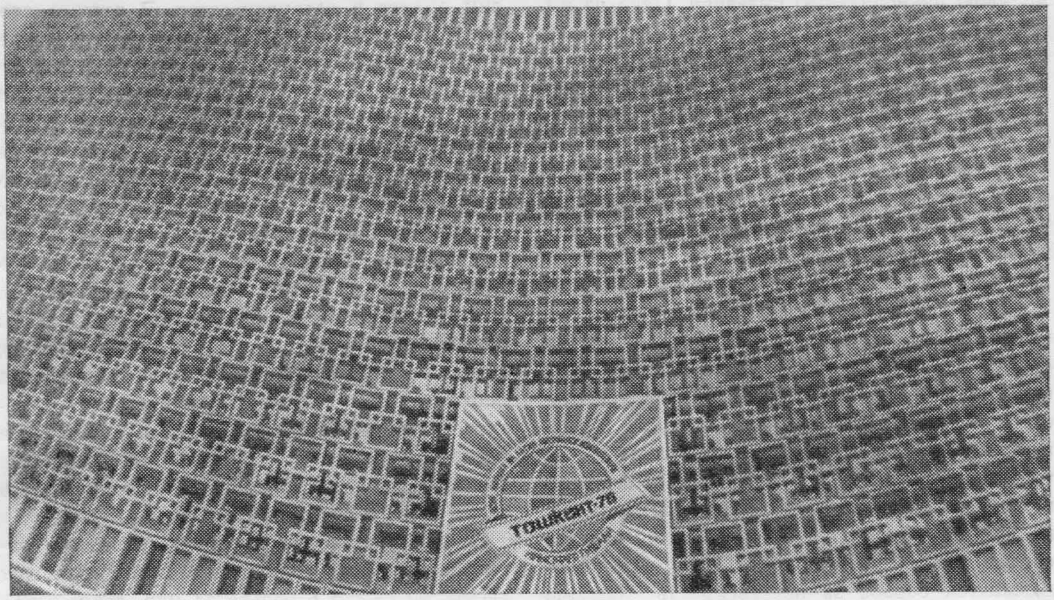
Смотр сил борющегося киноискусства

Ташкентский международный кинофестиваль отмечает свой первый юбилей. Десять лет назад на флагштоках перед ташкентским Дворцом искусств взвились флаги 49 государств мира, а его просторный зал заполнили кинорежиссеры и артисты, сценаристы и операторы, критики и журналисты из стран Азии и Африки. Тогда в столице Советского Узбекистана состоялся I Международный кинофестиваль.

Возникновение Ташкентского фестиваля было предопределено велением времени. Выход ряда независимых национальных государств Азии и Африки на международную арену, интенсивное развитие киноискусства двух континентов, значительное повышение его общественной роли, неоднородный творческий опыт кинематографистов молодых освободившихся стран — все это требовало внимательного изучения, живого обмена мнениями. Организация представительного демократического смотра афро-азиатского кино отвечала коренным потребностям его дальнейшего развития. Среди тех, кто приехал в Ташкент осенью 1968 года, были видные представители кино двух континентов — пионер африканского кино Полен Виейра, индийский режиссер и актер Радж Капур, выдающийся японский постановщик Масаки Кобаяси, сенегальский режиссер и писатель Сембен Усман, первый кинематографист Нигера и первый в Черной Африке мультипликатор Мустафа Алассан, известные исполнители — марокканка Лейла Шенна, индиец Джалал Ага, египтянки Зизи Мустафа и Магда, японка Митие Аратама, сенегалки Исса Н'Янг и Тереза Диоп... С тех пор в Ташкенте прошло четыре фестиваля, и если вспоминать его участников, то окажется, что в столицу Советского Узбекистана приезжали крупные кинематографисты практически из всех стран Азии и Африки, а с 1974 года и из Латинской Америки: режиссер Хан Атаур Рахман и актриса Бабитта из Бангладеш, Мохамед Слим-Риад из Алжира, Омар Клифи, Брахим Бабай, Рашид Фершиу и актриса Сальва Мохамед из Туниса, Сацуо Ямамото, Кендзи Фукосаку, Едзи Ямада и актриса Тиеко Байсё из Японии, Абабакар Самб, Тидиан Ав, Махама Траоре из Сенегала, Дезире Экаре из Берега Слоновой Кости, Умару Ганда и Клод Франсуа из Нигера, Себастьян Камба из Конго, Филипп Мори из Габона, крупнейшие прогрессивные кинорежиссеры Индии — Мринал Сен, Раму Кариат, Басу Бхаттачария, Сукдев, мавританец Мед Хондо... И хотя кинематографисты Латинской Америки официально участвуют в фестивале с 1976 года, в Ташкенте и до этого побывали многие известные деятели кино ряда стран латиноамериканского континента.

Глубокая заинтересованность в дружеских отношениях и всестороннем сотрудничестве с народами Азии, Африки и Латинской Америки была особо подчеркнута в приветствии товарища Л. И. Брежнева участникам и гостям III Ташкентского кинофестиваля.

И, разумеется, на фестивале в Ташкенте всегда присутствовали кинематографисты социалистических стран — вьетнамец Фунг Хоа, монголы Р. Доржпалам, Ж. Бунтар, Г. Жигжидсурен, кубинец Энрике Пинеда Барнет... Примечательно, что идея организации Ташкентского кинофестиваля оказалась понятной и



Гостиница «Узбекистан» — новый штаб Ташкентского фестиваля

близкой передовым деятелям кино Европы и США. Да и сам регламент фестиваля предусматривает возможность участия в нем и кинематографистов других континентов, если они выражают солидарность с его девизом и рассказывают в своих произведениях о проблемах Азии, Африки и Латинской Америки, проблемах, волнующих сегодня весь мир. Вот почему на фестиваль в Ташкент приезжают делегации всех европейских социалистических стран, нередко они привозят сюда и свои фильмы, как это сделали, например, документалисты Германской Демократической Республики Вальтер Хайновский и Герхард Шойман, показавшие картину о трагических событиях в Чили — «Война мумий». Солидарность с борьбой угнетенных народов Земли привлекла на наш фестиваль и знаменитого итальянца Валерио Дзурлини, и молодую француженку Иоланду дю Люар, снявшую документальную ленту об Анджеле Дэвис, и американку Лоретту Паукер, закончившую на Ташкентской студии телевидения монтаж фильма-концерта «Голос калама».

Год от года росло число участников фестиваля. На II Ташкентский приехали деятеля кино из 62 стран, на III — из 68. Самым представительным был последний — IV фестиваль 1976 года, в котором официально приняло участие рекордное число стран — 73. Практически на IV Ташкентском фестивале были представители кинематографий всех частей света; на фестивальных экранах Ташкента демонстрировались 94 художественных и 116 документальных фильмов.

Эти цифры — свидетельство не только растущей популярности и авторитета ташкентского киносмотра, но и подтверждение того, как изменилась за последние годы география киноискусства. Давно прошли времена, когда мы знали лишь японское и индийское кино в Азии, египетское в Африке, мексиканское и бразильское в Латинской Америке. За последние 20 лет на арену политической жизни вышли десятки новых стран. Народы, сбросившие иго колониализма, активно, быстрыми темпами развива-

ют свою национальную культуру. Одно из выражений этого процесса — достижения их кинематографий. История Ташкентского фестиваля является одновременно историей их становления и роста. В 1976 году, в дни четвертого киносмотра, мы увидели первые фильмы стран, которых в 1968 году, в дни I Ташкентского, еще не было на политической карте мира. Выступая на творческой дискуссии III Ташкентского фестиваля «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», Полен Виейра говорил: «Мы политически независимы, но хотим быть культурно независимыми». Сбылось — это подтвердили и наши фестивали — предвидение В. И. Ленина, писавшего, что народные массы Востока поднимутся как «самостоятельные участники, как творцы новой жизни» [1]. И хотя кинематограф появился еще не во всех независимых странах и каждый Ташкентский фестиваль стирает «белые пятна» на кинокарте мира, хотя продолжается борьба за независимость народов Намибии, ЮАР, Микронезии, Пуэрто-Рико, «в целом,— как указывал Л. И. Брежнев,— колониальную систему империализма в ее классических формах можно считать уже ликвидированной» [2]. Появление экранного искусства там, где его прежде не было и быть не могло, по-своему отразило развал колониальных империй, принявший глобальный масштаб.

Пройдя этап борьбы за независимость, национально-освободительное движение вступило в этап борьбы экономической и борьбы в сфере культуры. Молодые страны добиваются культурной самостоятельности, защищая ее в интересах дальнейшего прогресса своих народов. Ташкентские фестивали помогали и помогают выявлению и укреплению самобытности национальных кинематографий, способствуя их международному признанию. Речь, разумеется, идет не о противопоставлении оригинальной культуры народов Азии, Африки и Латинской Америки — европейской культуре. Наша цель — содействовать взаимообогащению народов в сфере киноискусства, без чего немыслим диалог и сотрудничество. В течение столетий колониализм всячески препятствовал возникновению и развитию художественного самосознания порабощенных народов. Как раз этот интереснейший культурный пласт современной художественной жизни — новую культуру народов азиатского, африканского и латиноамериканского континентов, уходящую своими корнями в глубокую древность, — сумел выявить Ташкентский международный кинофестиваль. «Сегодня процесс дальнейшего развития мирового киноискусства немыслим без постоянного общения художников разных стран, без взаимовлияния и взаимообогащения национальных кинематографических культур», — говорил Чингиз Айтматов. Активную и благотворную роль играет в этом процессе Ташкентский международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Те, кто участвовал в нашем фестивале, навсегда запомнят волнующие часы творческих дискуссий «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», дружеские споры на улицах и в фойе гостиницы, дни экскурсий по республике. Невозможно забыть то чувство солидарности людей разных рас и религий, которое ощутил каждый из присутствовавших на традиционных митингах солидарности в День Африки 25 мая и на митингах протеста против репрессий чилийской хунты, чувство воодушевления, с которым участники фестиваля пришли на торжественное открытие монумента Дружбы народов, воздвигнутого в честь строителей из всех советских республик, протянувших руку дружбы и помощи жителям узбекской столицы, когда их город постигло стихийное бедствие — землетрясение. И разве уйдет из памяти то майское утро, когда кинематографисты трех континентов, черные, белые, желтые, подчиняясь зову сердца, велению души, понесли весенние цветы к подножию памятника основателя нашего государства и нашей партии Владимиру Ильичу Ленину!

Значение Ташкентского кинофестиваля, олицетворяющего сегодня солидарность большого отряда мастеров прогрессивной культуры, тем более очевидно, что в мире еще действуют силы, мешающие развитию национальных куль-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 327.
[2] Л. И. Брежнев. Великий Октябрь и прогресс человечества. — «Правда», 3 ноября 1977 г.

Торжественное открытие IV Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте

тур и самосознания освободившихся от колониализма народов. В области киноискусства их влияние особенно ощутимо; зависимость кинематографического творчества от сложной и дорогостоящей материально-технической базы привела к тому, что большинство развивающихся стран оказались лишь потребителями продукта, который производится и распространяется немногими развитыми странами, в первую очередь — США, располагающими средствами производства и проката. Сембен Усман писал по этому поводу: «Эта непрекращающаяся культурная агрессия может быть сравнима только с американскими бомбардировками во Вьетнаме. Каждый вечер миллионы наших соотечественников подвергаются культурному уродованию, их пытаются оторвать от родной национальной почвы».

Кстати говоря, такое положение отнюдь не противоречит интересам буржуазии развивающихся стран, стремящейся жить на «европейском уровне» и все чаще обращающей свои взгляды к бывшим метрополиям, к иностранному капиталу. Без учета этого факта невозможно правильно оценить роль и значение Ташкентских международных киносмотров и разобраться в обстоятельствах, определяющих сегодня развитие кинематографа в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Существо этих процессов было так охарактеризовано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии: «Во многих освободившихся странах происходит сложный процесс размежевания классовых сил, нарастает классовая борьба»[3]. Одни из этих стран пошли по пути социалистического развития, другие выбрали капиталистическую ориентацию. При этом внутренняя и внешняя реакция начала наступление на некоторые правительства и политические организации, провозгласившие социалистические цели. Чуткий к общественным переменам барометр социальных

[3] Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС XXV съезду партии. М., Политиздат, 1976, стр. 14.

сдвигов и классовой борьбы, молодой кинематограф в освободившихся странах отразил переходный этап от антиколониальных форм борьбы к антикапиталистическим, к классовой борьбе, отразил усиливающееся в странах Азии, Африки и Латинской Америки влияние социалистических идей.

На Ташкентских фестивалях мы не раз слышали рассказы наших гостей о том, что подлинно прогрессивные произведения национального киноискусства с большим трудом пробивают себе дорогу на экран, что создание каждого из них — подвиг авторов, рискующих своим имуществом, а иногда и свободой. Такое положение вполне объяснимо. Буржуазия боится острых социальных конфликтов на экране, фильмов, правдиво отражающих современную жизнь. Она предпочитает им киносказки и легенды, ее больше привлекают произведения на традиционные сюжеты: брак по принуждению, конфликт между стариками и молодежью, описание местных обычаев. Она боится произведений, в которых вопрос развития той или иной страны ставится прежде всего как вопрос политический.

Борьба идей с наибольшей наглядностью проявляется в кинематографиях стран, имеющих прочные традиции этого вида искусства. Выступая на творческой дискуссии II Ташкентского фестиваля, индийский документалист Сукдев говорил: «Есть люди, которые и в условиях независимости мечтают об эксплуатации во имя собственных корыстных интересов»; при этом он имел в виду местную буржуазию стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Далекое от катаклизмов, определявших облик XX века, коммерческое кино в развивающихся странах лишь более или менее удачно копирует некоторые голливудские приемы. Но ни крепко сколоченный сюжет того или иного фильма, ни хорошая операторская работа или умелая актерская игра не могут скрыть того факта, что эти фильмы не отражают ни времени, ни народных чаяний. Поверхностный, чисто внешний интерес к народной культуре, перенос стандартного сюжета на иную национальную почву не могут изменить модель коммерческого фильма. Индия — мировой рекордсмен по числу выпускаемых фильмов: более пятисот в год! Подавляющее их большинство производится коммерческой киноиндустрией. Вот почему особенно ценно — и это подтвердил наш фестиваль, — что в индийском кино живет реалистическая традиция, противостоящая практике и идеологии коммерческого кинематографа. Эту традицию в полной мере выявил и поддержал Ташкентский фестиваль, на котором показывались фильмы Ходжи Ахмада Аббаса «Бомбей в объятиях ночи», Тапана Синха «Свои люди», Таруна Мажумдара «Несостоявшаяся любовь», Раму Кариата «Креветка» и «Рисовое поле», Басу Бхттачария «Тумхара Каллу» и «Третья клятва», политические документальные ленты Сукдева Синга Санду.

Дважды приезжал в Ташкент один из лидеров политического кино Индии Мринал Сен. В 1972 году он показал здесь свою картину «Интервью», спустя два года вышедшую на советские экраны под названием «Собеседование». Кто-то из критиков назвал Сена «марксистом среди индийских деятелей кино». В этих словах не только оценка политических убеждений Сена, но и подлинное значение, истинный смысл его творчества. В Ташкенте выдающийся режиссер рассказывал о том, что первой книгой об эстетике кино, которую он прочитал, было «Изобразительное построение фильма» советского оператора В. Нильсона, за которой последовали сочинения Эйзенштейна и Пудовкина.

Ташкентские фестивали выявили то отрицательное влияние, которое оказывает на многие арабские и некоторые азиатские кинематографии египетская мелодрама с ее надуманными ситуациями, заимствованными из американских коммерческих фильмов, и обилием вставных танцевально-музыкальных номеров. В программы египетских фильмов на фестивалях порой включались неглубокие по содержанию и посредственные по исполнению ленты — «Цена любви», «Голая правда», «Бамба Касхар». Но с другой стороны, мы видели на экранах фестиваля и реалистическую драму из деревенской жизни Хуссейна Кемаля «Почтмейстер», серьезную, хотя и не во всем удавшуюся попытку экранизировать роман Достоевского

Митинг в Ташкенте по случаю открытия монумента Дружбы народов СССР

«Братья Карамазовы», предпринятую Хассамом Эддином Мостафой в картине «Враждующие братья». Сегодня в египетском кино существует ситуация, отражающая сложность политического положения в стране. Как сообщает зарубежная печать, государственный киносектор фактически перестал существовать. Как будет развиваться кино Египта в дальнейшем? Очевидно, что это во многом зависит от политического курса правительства АРЕ. Сегодня это — курс на сепаратный сговор с Израилем, который президент Египта Садат проводит в ущерб коренным интересам арабской нации, курс уступок израильским агрессорам. В результате у израильской военщины прибавилось наглости и самоуверенности. Подтверждение тому — недавнее нападение Израиля на Южный Ливан, крупнейшая по своим масштабам агрессия, имеющая своей главной целью разгром Организации Освобождения Палестины, одного из ведущих отрядов арабского национально-освободительного движения. Эта опасная авантюра, предпринятая с ведома и при поддержке США, при молчаливом попустительстве египетских руководителей, осуждается всем прогрессивным человечеством, и нет сомнений, что в конечном итоге она обернется против тех, кто ее затеял.

Острые социальные и политические произведения кино показывали в Ташкенте кинематографисты многих арабских и африканских стран. Марокканец Сухейль Бен-Барка в картине «Нефтяной войны не будет» обнажил связь местной буржуазии с империалистическими кругами, пытающимися усилить свое влияние в бывших колониях. Тунисец Брахим Бабай в картине «А завтра?» рассказал о болезненном для страны процессе переселения крестьян в города, куда их гонит голод и где они пополняют ряды безработных. Абдельлатив бен Аммар в показанной на IV Ташкентском фестивале картине «Отец» дает социальный срез сегодняшнего тунисского общества.

Одним из событий IV фестиваля в Ташкенте стала тунисско-ливийская картина режиссера-дебютанта из Туниса Мохамеда Насера Ктари «Послы». Речь в ней идет о массовой миграции иностранных рабочих из развивающихся стран в Западную Европу, где они лишены одного из самых элементарных и неотъемлемых прав человека — получать равную с остальными трудящимися оплату за равный труд. Фильм «Послы», продолжая тему таких показанных на Ташкентском фестивале картин, как работы режиссера Берега Слоновой Кости Дезире Экаре «Концерт для изгнанника» (1968) и мавританца Меда Хондо «О, солнце!» (1972), разоблачает откровенный или слегка замаскированный расизм, культивируемый в буржуазном обществе капиталистического Запада, в обществе, лицемерно провозглашающем «равные возможности» для всех и столь же лицемерно «возмущающемся» нарушением человеческих прав, якобы имеющем место в социалистическом мире, а на самом деле сплошь и рядом нарушающего их у себя дома. Как в отношении соотечественников, так и — тем более грубо — в отношении иммигрантов из Африки и арабских стран.

Экран ташкентских фестивалей еще раз подтвердил глубокую правоту ленинского учения о борьбе двух культур — буржуазной и пролетарской — внутри каждой национальной культуры. С одной стороны, буржуазные коммерческие фильмы, с другой — произведения, оригинальные по форме и острые по содержанию, само появление которых — отражение общественной и политической борьбы, происходящей в обществе. Это относится и к латиноамериканскому кино, которое, начиная практически с третьего фестиваля (с четвертого — официально), участвует в ташкентском смотре. Прогрессивное латиноамериканское кино было представлено на фестивале, в частности, фильмом выпускника ВГИКа Серхио Ольховича «Встречи одинокого человека» и картиной живущего в Мексике чилийского режиссера-политэмигранта Мигеля Литтина «Это случилось на руднике «Марусиа», в которой действует коллективный герой — рабочий класс.

Лучшие фильмы передовых кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки отражают явления, отмеченные Леонидом Ильичом Брежневым на XXV съезде партии: глубокие прогрессивные изменения во внутренней жизни этих стран, сложный процесс размежевания классовых сил, нарастание классовой борьбы [4]. Кинематограф освободившихся стран затрагивает кардинальные вопросы жизни их народов. Как преодолеть экономическую зависимость и добиться эффективного суверенитета молодых государств? Как разрешить сложнейшие социальные, расовые, религиозные противоречия? Как совместить лучшие из традиций прошлого с последними достижениями научно-технического прогресса? На каких основах строить будущее? Реалистическое кино, отражающее социальный, политический и культурный опыт молодых независимых государств, активно способствуя росту национального самосознания освободившихся народов, стремится ответить на эти важнейшие вопросы времени. Передовое киноискусство стран Азии, Африки и Латинской Америки стало летописцем бурных политических и культурных событий, происходящих на землях трех континентов, и его роль в жизни народов развивающихся стран становится все более заметной. Именно это обстоятельство было особо отмечено в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IV Международного кинофестиваля в Ташкенте: «Искусству кино, если художник правдиво и талантливо выражает передовые идеи, думы и чаяния своего народа, принадлежит большое место в духовной жизни общества, оно становится активной преобразующей силой».

Наиболее значительные из фильмов, представленных за минувшее десятилетие на Ташкентском фестивале, отличает ясно выраженное авторское сознание того, что они участвуют в процессе, способствующем полному освобождению своих народов. При всем различии художественных, национальных и психологических традиций, различии путей исторического развития народов Азии, Африки и Латинской Америки существует глубокая общность их соци-

[4] См.: «Материалы XXV съезда КПСС». М., Политиздат, 1976, стр. 12.

альных и политических интересов. С разной степенью политической зрелости эту общность отражают мастера экрана, протестующие против политической и экономической зависимости своих стран, призывающие к перестройке мира на новых, справедливых социальных началах. В принятом по случаю 60-летия Октябрьской революции обращении ЦК КПСС, Верховного Совета и Совета Министров СССР «К народам, парламентам и правительствам всех стран мира» говорится: «Разбита колониальная система. Большие и малые народы обрели веру в свои силы, в неотъемлемое право быть хозяевами собственной судьбы». Нерушимость этой веры подтверждает и творчество передовых кинематографистов трех континентов. Именно такому кино Ташкентские фестивали дали возможность выйти на международную арену, заявив всему миру о появлении и развитии нового культурного феномена — многоликого по своим художественным особенностям, обращающегося к важным общественно-политическим проблемам, кинематографа Азии, Африки и Латинской Америки.

Так, Ташкентский фестиваль показал, что «параллельное кино» Индии и «синема-джидид» (молодое кино) Алжира, «независимое кино» Мексики и «новое кино» Колумбии — это не эпизодические, случайные, а закономерные явления, значение и влияние которых ощутимы далеко за пределами этих стран.

Особое значение Ташкентские фестивали имеют для дебютирующих кинематографий — Анголы и Народно-Демократической Республики Йемен, Гамбии и Коста-Рики, Либерии и Гайяны... «Огромной творческой школой стал для нас IV Ташкентский фестиваль,— сказал ангольский режиссер Руй Дуарте де Карвалью,— первый фестиваль, на который смогли приехать предетавители новой свободной Анголы».

Участники и гости II Ташкентского кинофестиваля

В ташкентском киносмотре — и это придает ему особое значение и авторитет — принимают самое активное участие социалистические кинематографии Вьетнама, Кореи, Монголии, Кубы. С убедительной силой реалистического искусства показали фильмы Вьетнама прошлых лет героическую борьбу свободолюбивого и мужественного вьетнамского народа против империалистической агрессии США, а теперь они вдохновенно рассказывают о мирной жизни на освобожденной от интервентов и их марионеток земле. Участники фестиваля и зрители познакомились с привлекательными образами людей труда, созданными кинематографистами Корейской Народно-Демократической Республики. Историю грандиозных преобразований в жизни монгольского народа, историю перехода одной из самых отсталых стран мира от феодализма к социализму, минуя капитализм, отразили в своих произведениях кинематографисты Монгольской Народной Республики. Свидетельство успехов монгольского кино — показанные на Ташкентских фестивалях фильмы Д. Жигжида «Наводнение», Ж. Бунтара «Год затмения солнца», Г. Жигжидсурена «Первый шаг», Б. Сумху «Жена». «Наша молодая кинематография, — говорил в Ташкенте Ж. Бунтар,— опираясь на традиции народного искусства, училась в первую очередь у советских коллег, заимствовала творческий метод советского кино. Именно поэтому за такой короткий срок мы смогли встать на ноги, создать свою школу и настоящий профессиональный кинематограф».

Кино социалистической Кубы, давшее толчок к развитию всего нового латиноамериканского кино, участвовало в ташкентском киносмотре дважды. В «Человеке из Майсинику» Мануэль Перес рассказал о подлинных событиях, происшедших в провинции Лас-Вильяс в начале 60-х годов, когда там, в горах Эскамбрай, действовала банда контрреволюционеров. В «Мелье» Энрике Пинеда Барнет воссоздал образ крупного деятеля молодежного и коммунистического движения Кубы, друга нашей страны Хулио Антонио Мельи; он прибыл в СССР в 1927 году и спустя полвека вернулся в Советский Союз как герой посвященного ему художественного фильма. Один из ведущих кинорежиссеров Кубы Хулио Гарсиа Эспиноса так характеризует основную направленность национального кубинского кино: «Наша социалистическая культура не может развиваться, она не может до конца раскрыться, если не борется против капитализма и его сил — как против м и р о в о з з р е н и я. Поэтому антиимпериализм является для нас не просто тематикой. Он — сущность нашего видения реальности, он в центре наших кинематографических забот. Мы всегда считали, что кинематографисты первой свободной территории Америки должны обращаться к народам всего континента. Кино стало составной частью нашей социалистической культуры. Его цель — способствовать росту самосознания, необходимого для культурной деколонизации Латинской Америки. Мы обращаемся к истокам нашей собственной культуры... Мы порываем с коммерческим началом...»

Кинематографии социалистических стран двух континентов — Вьетнама, КНДР, Монголии и Кубы — продемонстрировали на экранах ташкентского киносмотра свидетельства творческой энергии народов, раскрывших свои могучие возможности в условиях строительства нового, социалистического общества.

Нельзя не согласиться с мнением польского киноведа Болеслава Михалека, утверждающего, что «возникновение собственных кинематографий там, где их раньше не было — в многочисленных странах Латинской Америки, Азии и Африки, — является одним из самых значительных факторов новейшей истории кино». Сегодня невозможно всерьез говорить о киноискусстве, не зная, что оно существует в Афганистане, Бирме, Индонезии, Ираке, Кувейте, Ливане, Малайзии, Непале, Сирии; в Бенине, Верхней Вольте, Габоне, Гане, Гвинее, Мали, Того, Эфиопии; в Боливии, Венесуэле, Перу, Пуэрто-Рико, Уругвае. Ташкентский фестиваль в большой степени способствовал тому, что фильмы развивающихся стран стали шире поступать в зарубежный прокат. В 1977 году, например, на наши экраны вышли фильмы не только Индии, Ирана, Турции, Аргентины, Мексики, но и Пакистана, Бангладеш, Шри

Традиционная творческая дискуссия «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»

Ланки, Марокко, Сенегала; впервые были показаны в нашей стране произведения кино Филиппин, Таиланда, Камеруна. В этой связи важным представляется анализ и изучение нового феномена мировой кинематографической культуры — молодых кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки. Но если экономическим и политическим процессам в развивающихся государствах наши издательства и периодика уделяют большое внимание, то закономерности культурных явлений освещаются еще недостаточно, а к анализу ряда кинематографий трех континентов наше киноведение только приступает.

В последнее время в Азии, Африке и Латинской Америке предпринимаются попытки — иногда удачные — организовать фестивали киноискусства отдельных стран, регионов и даже континентов. Порой дело ограничивается одним-единственным киносмотром — придать ему регулярный характер не удается. Порой — как, например, в Карфагене — раз в два года устраивается фестиваль фильмов Африки и арабских стран. Значение этих фестивалей и роль, которую они играют в развитии кино, бесспорны. Но Ташкентский остается среди них самым большим и представительным, единственным в своем роде фестивалем. Он дает возможность увидеть кино трех континентов в контексте их политической жизни, является крупным общественно-политическим событием. Другая его важная черта — самая широкая представительность. Страны трех континентов приглашаются участвовать в нем на равной основе, независимо от степени зрелости их кинематографий. Фестиваль дает объективную картину развития прогрессивного киноискусства Азии, Африки и Латинской Америки, помогает выявить его закономерности.

Дух Ташкента, дух мира и дружбы, дух творческого соревнования, в котором нет формальных призов, но в котором побеждают идеи — самые прогрессивные, таланты — самые яркие, определяют общую атмосферу этого киносмотра. «Ташкентские международные встречи деятелей кино,— отмечал в своем приветствии участникам и гостям IV фестиваля в Ташкенте Л. И. Брежнев,— оказывали в прошлом и несомненно окажут в будущем положительное влияние на консолидацию сил кинематографистов в борьбе за мир, свободу народов и социальный прогресс». Сегодня такая консолидация приобретает особую важность, поскольку в мире активизировались силы, противодействующие дальнейшему углублению международной разрядки и упрочению мира. Так, выступая 17 марта этого года в штате Северная Каролина с речью, президент США Дж. Картер изложил принципы «важной переоценки» его администрацией военной стратегии Соединенных Штатов. Как можно судить из содержания выступления, «переоценка» должна повлечь за со-

бой ряд мер, направленных к нагнетанию напряженности: развертывание новейших систем стратегических и обычных вооружений, разработка новых типов баллистических ракет и т. д. Чтобы оправдать такой курс, президент использовал избитые тезисы о «советской военной угрозе», утверждая, что СССР якобы вмешивается в локальные конфликты, в частности — в Африке. Хорошо известно, однако, что наша страна не добивается односторонних преимуществ, не ищет для себя никаких выгод — ни в Африке, ни на Ближнем Востоке, где Израиль при потворстве США недавно оккупировал часть территории еще одного суверенного арабского государства.

●

Узбекскому народу, который в прошлом испытал на себе всю тяжесть гнета и бесправия, близки и понятны стремления и чаяния народов Азии, Африки и Латинской Америки, развивающихся ныне в условиях государственной независимости. Мы хорошо знаем по собственному опыту, как велики силы освобожденного, созидательного труда, что такое настоящая свобода и подлинные права человека, закрепленные в новой Конституции СССР, вобравшей в себя огромный исторический опыт, накопленный народами СССР за 60 лет после Октябрьской революции.

В Ташкенте гости фестиваля смогут глубже и полнее узнать нашу советскую действительность. Узбекистан трогает сердца зарубежных гостей не только своим национальным искусством, в частности, искусством кино, но и своей новой жизнью, историческими преобразованиями, совершенными за годы Советской власти.

Участники фестиваля увидят бывшую колонию Российской империи, в прошлом — край сплошной неграмотности и средневековых пережитков, превратившуюся в высокоразвитую социалистическую республику, в которой действуют двадцать пять профессиональных театров, оборудованные современной техникой киностудии, свыше четырех тысяч киноустановок, увидят, что означает новая Конституция СССР в действии.

Во взаимном обмене с культурами других народов обогатится и советская многонациональная культура. В этом и заключается цель фестиваля, ибо, как писал в 1976 году в своем приветствии участникам фестиваля товарищ Л. И. Брежнев: «В современных условиях, когда разрядка напряженности стала ведущей тенденцией в международных отношениях, кино призвано играть особо важную роль в деле культурного обмена, сближения народов, противодействия силам международной реакции».

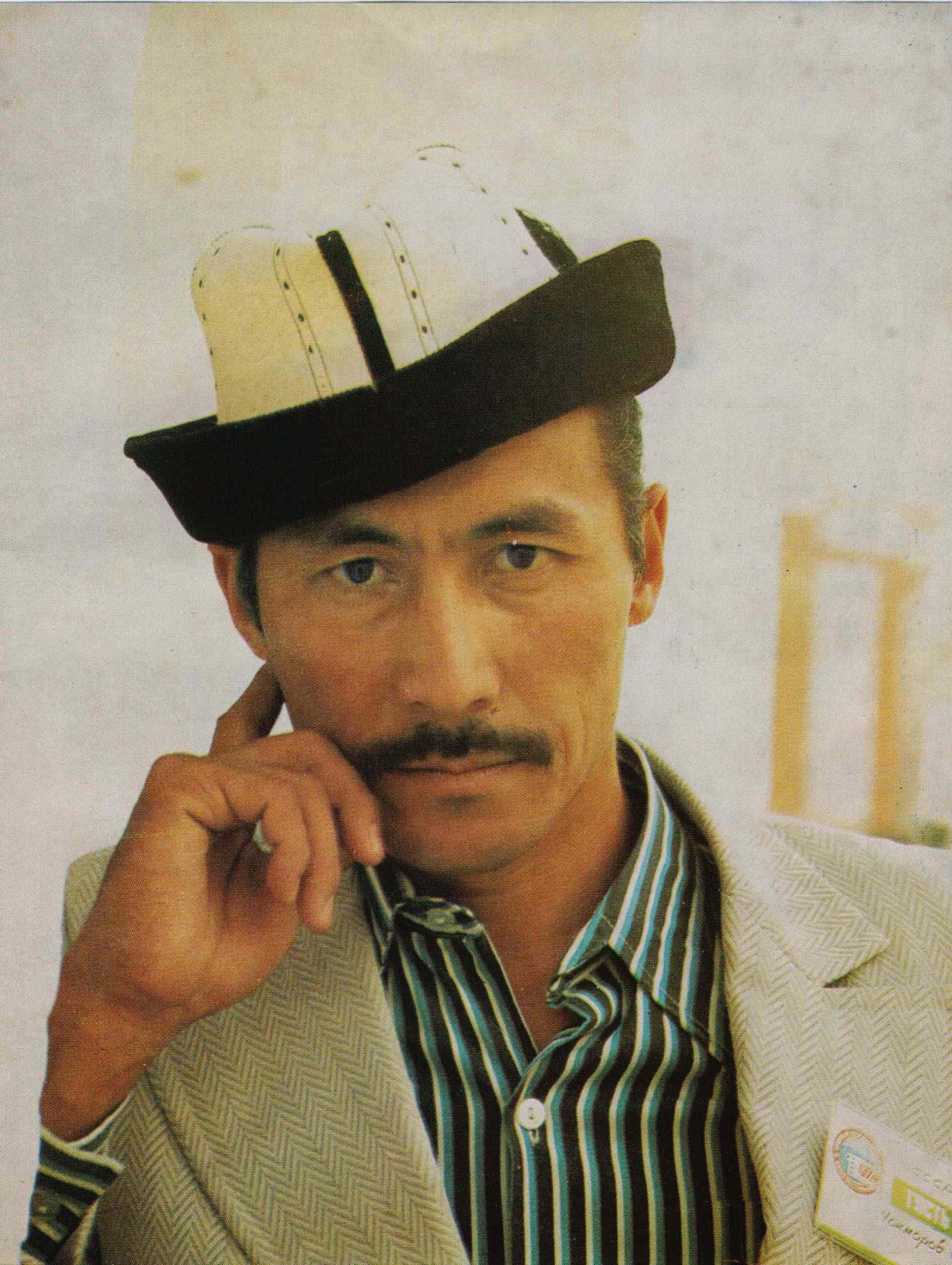
В последние годы Ташкент стал традиционным местом многих международных встреч. Из разных стран мира сюда приезжают востоковеды и врачи, историки и писатели, селекционеры и ирригаторы, политические деятели, специалисты самых разнообразных отраслей знания и деятели культуры. Радушная встреча гостей — старинная узбекская традиция. Теперь в Ташкенте вновь собираются кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки, чтобы лучше узнать друг друга, поделиться творческим опытом познакомиться с советской многонациональной культурой, увидеть те великие перемены, которые произошли на узбекской земле за последние полвека. Одинаковым вниманием будут пользоваться здесь и фильмы развитых в кинематографическом отношении держав и ленты стран, где киноискусство делает только первые серьезные шаги. Прогрессивные кинематографисты мира понимают, что подлинную славу художнику приносят духовная общность с народом, стремление выразить его надежды и чаяния, смелое обращение к жгучим вопросам современности, глубина раздумий о судьбах общества и человека.

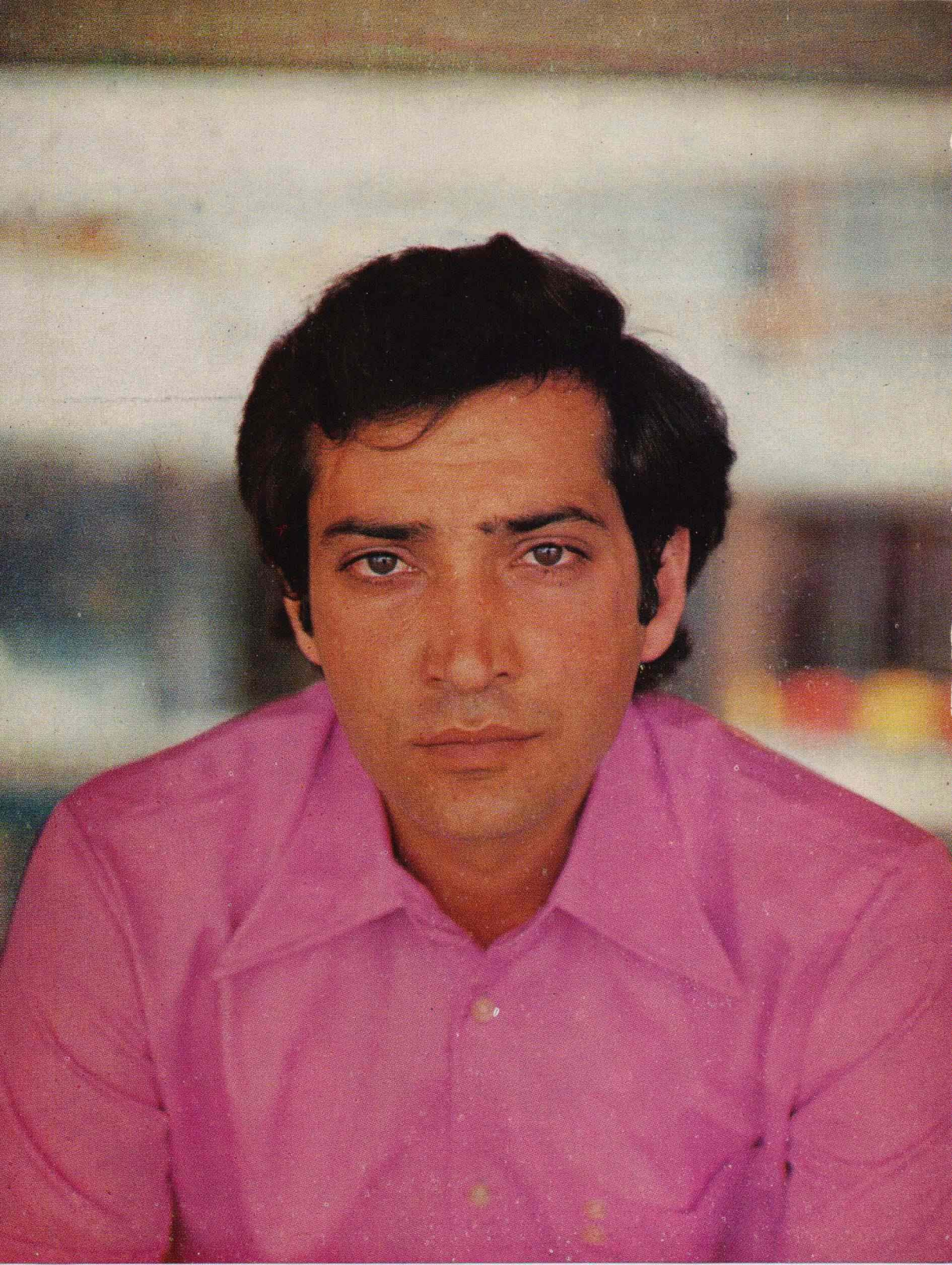
Искусство, руководствующееся этими высокими и благородными устремлениями, всегда может рассчитывать на самую горячую поддержку в Ташкенте, где, независимо от неравноценности участвующих в киносмотре фильмов, с разной степенью глубины исследующих важнейшие вопросы времени, всегда царит дух подлинного равноправия, взаимного уважения народов, дружба и взаимопонимание. Дух Ташкента.

Ташкент

Тереза Диоп (Сенегал)
Шебана Азми (Индия)
Суйменкул Чокморов (СССР)
Расим Балаев (СССР)

Фото Н. Гнисюка





Объединяющая сила Ташкента

Накануне открытия V Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, отмечающего в этом году свое 10-летие, редакция журнала «Искусство кино» обратилась к корреспондентам ряда зарубежных информационных агентств и изданий, аккредитованных в Москве, с просьбой поделиться впечатлениями от пребывания на этом кинофоруме и высказать свое мнение о роли Ташкентского фестиваля в деле развития афро-азиатского и латиноамериканского кинематографа, в сплочении сил передовых кинематографистов трех континентов, участвующих в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов. Сегодня мы публикуем полученные отклики (по алфавиту фамилий авторов).

Зугейр Азавий,
московский корреспондент Сирийского Арабского Агентства — САНА (Сирия)

Как мне представляется, основное значение Ташкентского международного кинофестиваля состоит в том, что здесь можно познакомиться с творчеством многих кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки. У стран — участниц фестиваля существуют во многом схожие, с учетом национальных особенностей развития отдельных государств, проблемы как социально-экономические, так и политические. И на фестивальных экранах Ташкента можно видеть, как раскрываются они средствами киноискусства.

Поэтому фестиваль в Ташкенте является еще и открытым семинаром различных школ кино, существующих на африканском, азиатском и латиноамериканском континентах.

Советский Союз, родина Великой Октябрьской социалистической революции, выполняя свой интернациональный долг, помогает народам развивающихся стран не только в экономическом строительстве, но и в области культуры. Яркое тому свидетельство — Ташкентские фестивали. Обмениваясь опытом, налаживая творческие и деловые связи, кинематографисты стран — участниц фестиваля имеют возможность брать друг у друга все лучшее, обогащая свое искусство. В спорах и товарищеских дискуссиях, проходящих в дни ташкентского форума, рождается истина, выкристаллизовываются идеи, помогающие молодым кинематографиям сделать новые поступательные шаги в своем развитии.

Дружеская творческая атмосфера, в которой протекает работа фестиваля,— самая главная отличительная особенность ташкентского киносмотра. Здесь можно познакомиться не только с творчеством кинематографистов трех континентов, в том числе с фильмами развивающихся стран, которые в другом месте не увидишь в таком количестве, но и с представителями советского многонационального киноискусства, с его последними достижениями. Кроме того, организаторы фестиваля предоставляют его гостям и участникам возможность лучше узнать различные стороны жизни советского народа. На прошлом Ташкентском фестивале, где мне довелось присутствовать, гостям Ташкента, как всегда, показали многочисленные достопримечательности узбекской столицы. Они увидели заводы и фабрики, колхозы и совхозы республики, много встречались и беседовали с рабочими, колхозниками, учащимися, с творческой интеллигенцией Советского Узбекистана.

Наконец, нужно подчеркнуть, что на этом фестивале царит обстановка дружеского конструктивного обмена мнениями, здесь нет атмосферы преобладания коммерческих интересов, как это бывает на некоторых западных киносмотрах, где главная цель участников — сбыть свою продукцию.

Сирийский национальный кинематограф сравнительно молод: он зародился в начале 60-х годов, раз и навсегда избрав для себя единственно верный путь развития — прогрессивный, демократический.

В современных фильмах, создаваемых у нас в стране, отражена борьба сирийского народа,

руководимого Партией арабского социалистического возрождения, против империализма и сионизма, против помещиков и кулаков.

События последнего времени подтверждают актуальность этих задач. Беспрецедентная по своим масштабам агрессия Израиля на юге Ливана говорит о том, что израильская военщина не отказалась от своих экспансионистских планов, что Израиль, опираясь на помощь США и рассчитывая на ослабление единого фронта арабских государств в результате капитулянтской позиции Египта, рассчитывает остаться на оккупированных арабских землях, физически уничтожить Организацию Освобождения Палестины. В этих условиях, как никогда раньше, возрастает роль боевого киноискусства, укрепляющего решимость арабов противостоять агрессии и империалистическому давлению.

После того как Сирия встала на путь некапиталистического развития, у нас в стране произошли прогрессивные изменения не только в области экономики и социальной структуры, но и в области культуры, затронувшие и кинематограф. Сегодня, когда Сирия вынуждена жить в условиях существования внешней военной угрозы, одна из главных тем экрана — укрепление экономического потенциала, развертывание промышленного строительства.

В качестве примера произведения на современную тематику мне хочется привести сирийский фильм «Позор», в котором показана борьба сирийских крестьян против деревенских эксплуататоров, кулаков и помещиков. В самое последнее время прогрессивными молодыми кинематографистами Сирии создан ряд лент, в центре внимания которых — социальные преобразования в стране.

Главное пожелание предстоящему V Ташкентскому фестивалю — чтобы он и впредь служил делу упрочения мирных отношений между народами и активно помогал повышению идейно-художественного уровня кинематографий трех континентов, чтобы каждая следующая встреча кинематографистов в Ташкенте собирала все большее число заинтересованных участников, верных девизу смотра: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!»

Карло Бенедетти,
московский корреспондент газеты «Унита» (Италия)

Слово «фестиваль», вошедшее во многие языки мира, означает — праздник. А когда мы произносим «кинофестиваль», то нередко, по привычке, представляем себе парад «звезд», снобистские сборища, которые в западном мире столь часто проводились в прошлые десятилетия и которые, к сожалению, продолжают устраивать до сих пор, не учитывая новых, изменившихся требований зрителей, критики и сегодняшнего состояния киноискусства.

Все это, действительно, существует и стало привычным. Однако в мире есть и другие фестивали, которые весьма заметно отличаются от всякого рода показательно-коммерческих мероприятий, так или иначе связанных с кинематографом. Среди них — фестиваль в Ташкенте, посвященный кинематографиям стран Азии, Африки и Латинской Америки. Разумеется, коль скоро речь идет о фестивале, и здесь есть элементы праздника, торжественной международной встречи. Но в то же время фестиваль в столице Советского Узбекистана имеет собственный неповторимый облик, свое особое значение.

Оно определяется в первую очередь тем, что на ташкентском киносмотре в центре внимания находится не то кино, которое направлено на извлечение кассовых прибылей любой ценой. Цель Ташкентского фестиваля — предоставить трибуну, дать «путевку в жизнь» новому кино трех континентов, о котором до сих пор еще слишком мало известно на Западе.

До недавнего времени принято было считать, в кругу основной массы зрителей на Западе во всяком случае, что мировой кинопроцесс развивается исключительно усилиями крупных кинематографических держав. При этом со страниц западных изданий на зрителя из года в год обрушивалась лавина разнообразных сведений, имеющих целью внушить ему понимание кино как средства развлечения и способа бегства от действительности.

А мир тем временем постепенно менялся. Ветры свободы долетали до Азии; в Африке

Радж Капур среди зрителей Ташкентского кинофестиваля

нарастало мощное освободительное, антиколониальное движение; в Латинской Америке, в ряде стран этого континента, происходили революционные преобразования, самым крупным из которых стала Кубинская революция. Все это шло в актив международной классовой борьбы.

Перемены социально-политического характера коснулись и области культуры, поставив художественное творчество перед лицом новых задач, новых требований, выдвинутых самой жизнью. В значительной мере они были связаны с потребностью создать новую культуру в тех странах, которые, получив возможность самостоятельного государственного развития, ощутили необходимость в формировании искусства, реалистически изображающего диалектику действительности, классовую борьбу, национальную проблематику искусства, которого народы этих стран, в силу известных социально-политических и экономических причин, были лишены в прошлом. Для многих освободившихся государств таким искусством стала молодая национальная кинематография.

Фестиваль в Ташкенте, отмечающий в этом году свое десятилетие, «открыл» новый кинематограф мира освободившихся, развивающихся стран, о котором так много говорят сегодня на Западе, но который слишком часто пытаются представить только как мир экзотики, не желая видеть, что народы этого мира преодолевают всякого рода сложности, трудятся, учатся, стремятся разрушить барьер культурной изоляции, выйти из «культурного гетто», воздвигнутого для них монополистическим капиталом, империализмом.

На фестивальных экранах Ташкента его многочисленным участникам и гостям открылась иная действительность — живая реальность африканского, азиатского и латиноамериканского континентов. И в этой связи, как журналист, восемь лет живущий в Советском Союзе, я могу засвидетельствовать, что после публикации моих корреспонденций о фестивале в Ташкенте я получил десятки писем от отдельных итальянских читателей и от различных культурных организаций, в которых меня просили дать новые, дополнительные сведения о ташкентском киносмотре. Без всяких преувеличений можно сказать, что после Ташкентских фестивалей кинематографии освободившихся стран, которые из-за долгое время господствовавшей политики

международного разделения культур попросту были лишены возможности культурного самовыражения за пределами национальных границ, вышли на мировую киноарену. И все те, кто в западных странах внимательно следил за культурным возрождением в Африке, Азии и Латинской Америке, получили из далекого Ташкента вести о новых явлениях в области художественного творчества, о новых произведениях молодого кино, которым суждено было оставить глубокий след в мировой кинокультуре.

Сегодня, когда классовая борьба в мире приобретает все более острые и усложненные формы, особенно в тех странах, которые последовательно идут по пути обретения подлинной национальной независимости и суверенитета, контакты, обмен мнениями и согласованность действий между прогрессивными художниками представляются исключительно необходимыми в свете задач борьбы, которой они посвящают свое творчество.

В этом смысле выбор Ташкента как места встречи передовых кинематографистов трех континентов, при участии деятелей кино европейских и других стран мира, представляется абсолютно правильным.

Деятели молодых кинематографий, которые приезжают к нам в Ташкент со своими новыми работами, творческим опытом и планами, отправляются сюда не за наградами и призами. Они приезжают сюда, чтобы показать, чего они добились в области киноискусства, и рассказать, как они представляют себе его дальнейшие шаги в их странах. В этом — одна из самых интересных и ценных черт кинофестиваля в Ташкенте, где не только смотрят фильмы, но и много, плодотворно обмениваются мнениями, спорят по главным вопросам развития передового кинотворчества. Такая традиция, бесспорно, нуждается в дальнейшем упрочении.

Тематику дискуссий и творческих встреч в Ташкенте целесообразно расширять. В частности, надо бы найти побольше тем, которые могут заинтересовать кинематографистов, представляющих отдельные регионы и группы стран, то есть организовывать специализированные секции, подняв при этом общий уровень обсуждений.

Очевидно, можно увеличить и количество приглашаемых в Ташкент видных деятелей мирового кино — не только для участия во встречах со зрителями, но и с тем, чтобы они налаживали связи развитых кинематографий с деятелями молодого кино освободившихся стран, многие из которых уже сегодня выражают в своем творчестве идеи, имеющие важность для мирового прогрессивного кино, касаются актуальных проблем современной действительности.

В сегодняшнем мире — и в этом одна из закономерностей современного исторического развития — существует широкое стремление к международному сотрудничеству, к упрочению связей между различными странами, к обмену идеями и культурными ценностями.

Этому стремлению противостоят силы реакции, в арсенале которых — разнообразные средства: от подрывной империалистической пропаганды до прямых актов агрессии с целью подавить национально-освободительное движение народов.

Таким актом явилась недавняя оккупация Израилем значительных территорий Южного Ливана, осужденная прогрессивной международной общественностью, народами Советского Союза и Правительством СССР, занявшим в этом вопросе твердую и принципиальную позицию.

Тот факт, что именно Советский Союз организовал и регулярно проводит такой фестиваль, как Ташкентский, является в высшей степени показательным: он свидетельствует о подлинном интернационализме политики, проводимой СССР на международной арене, распространяющейся и на область культуры, обмена творческим опытом.

Да, не случайно именно в Ташкенте, в залах Дворца искусств и кинотеатров столицы Советского Узбекистана соберутся в этом году вновь кинематографисты многих стран, активно участвующие своим творчеством в освободительном движении, в борьбе народов за мир и социальный прогресс.

Педро Клавихо,
московский корреспондент газеты «Эспектадор» (Колумбия)

Международные кинофестивали, которые каждые два года проводятся в прекрасной столице Советского Узбекистана, все активнее входят в жизнь кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Организационные принципы и сама атмосфера Ташкентских фестивалей характеризуют его как важный международный форум, где без всяких помех можно ознакомиться с кинематографом тех стран, которые не всегда могут посылать свои фильмы на другие мировые смотры. Но не только это важно. Дело в том, что организаторы фестиваля нашли способ проводить его так, что все, кто приезжает сюда, независимо от разного технического и художественного уровня кинематографий, которые они представляют, чувствуют себя равными среди равных, породненными общими благородными идеалами гуманизма, мира и социального прогресса, провозглашенными в девизе ташкентского форума.

Все, кому выпало счастье побывать на Ташкентских фестивалях, знают, что большинство кинематографистов участвуют в них не с целью получить премию или совершить выгодную коммерческую сделку, а для того, чтобы показать свою работу все более многочисленным год от года коллегам, кинокритикам и любителям кино, которые способны оценить их произведение как с эстетической, так и с идеологической точек зрения и с пониманием, с искренней симпатией относятся к их усилиям по созданию независимых национальных кинематографий.

Ташкентские фестивали характеризует еще одна замечательная черта: участие в них массового зрителя. Они демократичны. Они ничего общего не имеют с кинематографическими «салонами», которые организуют буржуазные кинодельцы, выделяя элиту «суперзвезд» и группу привилегированных кинематографистов, обладающих деньгами и влиянием. Встреча кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте представляет собой явление прямо противоположное. Массовый зритель присутствует здесь не только потому, что он достаточно подготовлен, чтобы оценить кинематографическое произведение, и потому, что он привык смотреть хорошее кино, но также и потому, что люди чувствуют: их присутствие — это еще одна форма выражения симпатии и солидарности кинематографиям тех стран, чье население, в большинстве своем, живет в таких же условиях, которые существовали в Средней Азии до социалистической революции.

Латиноамериканского журналиста, который проработал в Советском Союзе несколько лет и полагает, что ему многое известно в характере советского человека, уже не может удивить щедрость и гостеприимство узбекского народа, хозяев Ташкентского фестиваля. Однако всех латиноамериканцев, как и других участников ташкентского форума, неизменно поражает яркое проявление чувства солидарности жителей Узбекской республики с народами наших стран. Мы никогда не сможем забыть митинги солидарности с борющимся народом Чили и то заинтересованное, доброжелательное отношение, с которым принимались работы кинематографистов далеких стран: Мексики, Бразилии, Панамы, Коста-Рики, Колумбии.

Нужно отметить еще один важный факт: для большинства латиноамериканцев, принимающих участие в Ташкентских фестивалях, они стали уникальной возможностью ознакомиться с нашим собственным кинематографическим творчеством. В настоящее время во всей Латинской Америке нет фестиваля, который бы объединил, руководствуясь столь демократическими и передовыми принципами, кинематографическую продукцию наших стран. В этом смысле встреча в Ташкенте предоставляет нам редкую возможность увидеть фильмы наших соседей. То же самое можно утверждать в отношении кинематографа Африки и Азии, с которым мы почти совершенно не знакомы. Возможно, советскому читателю будет любопытно узнать, что, например, в таких странах, как Колумбия, никогда не демонстрировались африканские, арабские и индийские фильмы. То же самое случается в некоторых странах этих регионов

в отношении латиноамериканского кино. Так Ташкентский фестиваль всегда помогает «открывать» нам друг друга в кинематографическом плане.

Установленные на фестивале контакты, широкий обмен опытом вносят, без сомнения, вклад в общее дело развития киноискусства, в котором нуждаются народы наших стран. В Латинской Америке кинопроизводство развивалось неравномерно, и экран далеко не всегда выражал стремление к политической и социальной независимости, не всегда руководствовался идеалами прогресса и интересами национального культурного развития. Коммерсанты от кино превратили это важное средство культурной пропаганды в способ делать деньги, деформируя эстетический вкус широких зрительских масс в странах континента.

Насилие, порнографию, чуждый нам образ жизни экран многих латиноамериканских стран пропагандирует постоянно. Поэтому для государств Латинской Америки, имеющих свое кинопроизводство, важно развивать кино, утверждающее подлинные социальные и нравственные ценности. Традиции такого киноискусства в Латинской Америке есть.

В Латинской Америке существует богатая культурная традиция, давшая великие произведения прозы, поэзии, живописи, которые пересекли границы континента и являются предметом гордости наших народов. Кто в мире не знает Риверу, Ороско, Сикейроса, кто не читал Рубена Дарио, Пабло Неруду, Варгаса Льосу или Габриэля Гарсиа Маркеса? Однако в других областях искусства, в частности, в кино, подобного расцвета не наблюдается. Этот феномен, разумеется, имеет и свои социально-политические причины, что, естественно, тревожит многих латиноамериканцев. Поэтому мы видим в поисках кинематографистов, стремящихся опереться на богатые традиции нашей культуры, в той молодежи, которая вступает на кинематографическое поприще с добрыми, благородными намерениями, великие возможности. И встречи, подобные ташкентской, помогают нам, в первую очередь, изучить опыт других народов, а также осмысливать собственные проблемы, оценивая успехи и намечая новые рубежи. Кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в узбекской столице заслуживает высокого уважения и поддержки, и мы уверены, что со временем увеличится и его географический размах и качество представляемых работ. Ташкент для нас все больше и больше становится желанным оазисом, куда съезжаются кинематографисты трех континентов, чтобы испить из прозрачных, хрустально чистых источников истинной кинематографической культуры.

Марти Диас Хесус,
московский корреспондент агентства «Пренса Латина» (Куба)

Основной тенденцией современной международной жизни становится упрочение мира и постепенное углубление разрядки напряженности. Одновременно на планете все еще действуют силы, отравляющие международный климат. Мир искусства — вот одна из сфер, где прогрессивные силы ведут решительную борьбу против идеологических диверсий империализма. И кино представляет собой один из напряженных участков фронта идеологической борьбы.

Так называемое «большое кино» буржуазного Запада использует в этой борьбе разнообразные средства для пропаганды войны, насилия, безнравственности.

Именно поэтому так важно и необходимо популяризировать молодое кино стран Азии, Африки и Латинской Америки, представители которого в пятый раз дружески встретятся и обменяются творческим опытом в Ташкенте.

В ходе ташкентских встреч представителей творческой интеллигенции Азии, Африки и Латинской Америки обнаруживается принципиальное совпадение их взглядов на содержание и главные направления развития прогрессивного киноискусства с учетом многообразия национальных форм. Главная цель у нас одна — борьба за мир, социальный прогресс и свободу народов; эта цель является и девизом кинофестиваля в Ташкенте.

На экранах Ташкента реально отображается и конкретная обстановка, в которой живут на-

роды стран Азии, Африки и Латинской Америки. Не случайно поэтому на предыдущем кинофоруме впервые зазвучал голос молодой африканской страны Анголы, выдержавшей длительную борьбу против колониализма и неоколониализма, навязывавшего ей свое господство, и победившей.

Хотелось бы, чтобы в дни предстоящего фестиваля в Ташкенте зрители познакомились с новыми лентами, убедительно раскрывающими реалии антиимпериалистической борьбы молодых африканских государств за свою независимость, их решимость противостоять агрессии извне, которой они подвергаются со стороны некоторых реакционных режимов, существующих в Африке. Разве не могут послужить материалом для таких фильмов недавние события на Африканском Роге, где Народная армия Эфиопии при поддержке истинных друзей трудящихся этой страны одержала впечатляющую победу в сражениях с сомалийскими войсками в Огадене! Эта победа имеет важное значение для всего континента; что же касается Кубы, то она считает своим интернациональным долгом сотрудничать с африканскими народами, борющимися за прогресс и национальное развитие, оказывать им необходимую помощь.

В Ташкенте встречаются братские кинематографии социалистических стран — советских союзных республик, Монголии, Кореи, Вьетнама и Кубы — и прогрессивное кино молодых независимых государств Азии, Африки и Латинской Америки. Это самая широкая и представительная встреча такого рода.

Сегодня все большее значение приобретает пропаганда передовых идей в странах, находящихся под гнетом неоколониализма, где кино принадлежит национальному частному капиталу, а чаще иностранцам, и служит целям проимпериалистической политики.

Основной вопрос, который ставит перед кинематографиями стран Азии, Африки и Латинской Америки современная международная обстановка,— противопоставить киноискусство народа и для народа массовой продукции реакционного кино так называемого «общества потребления».

Что касается Латинской Америки, то там долгое время решающие позиции безраздельно занимала кинематография США, владевшая основным рынком кинопродукции. Народам континента фильмы Голливуда усиленно рекламировали «американский образ жизни».

К счастью, молодое кино латиноамериканских стран, как показал предыдущий Ташкентский фестиваль, завоевывает все большее признание. Наряду с Кубой Мексика, Перу, Панама, Колумбия, Бразилия накопили достаточный кинематографический опыт и развивают собственное национальное киноискусство. Ташкентские фестивали ускоряют этот процесс.

Для кино стран Азии, Африки и Латинской Америки является чрезвычайно полезным знакомство с советским киноискусством. Отсюда вытекает необходимость глубоко знать проблематику советского кино, использовать его опыт, учиться у его классиков — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова и других ваших мастеров. Вместе с тем мы с интересом знакомимся с работами молодых кинорежиссеров киностудий союзных республик, которые в прошлом страдали от той же самой отсталости и бескультурья, что присущи в настоящее время многим странам Азии, Африки и Латинской Америки.

Ташкентский кинофестиваль является не состязанием, а творческим смотром, он предоставляет своим участникам широкую возможность свободного и взаимовыгодного обмена опытом и знаниями, служит делу развития новых творческих контактов между кинодеятелями разных континентов. Кроме того, фестиваль позволяет познакомиться с жизнью десятков стран, с их борьбой за лучшее будущее.

Что же пожелать V Международному кинофестивалю в Ташкенте? Прежде всего, чтобы вновь была выполнена основная его цель, чтобы он продвинул вперед киноискусство, которое служит миру, социальному прогрессу и свободе народов.

Желаю, чтобы предстоящий фестиваль в Ташкенте явился одним из наиболее представительных кинофорумов, праздником дружбы, сближения народов трех континентов.

Саид Мурад,
московский корреспондент журнала «Ат-Тарик» (Ливан)

Мне выпала честь присутствовать на трех последних ташкентских фестивалях и видеть, как с каждой последующей встречей расширяется круг их участников, как углубляется демократический характер фестиваля, как он в полном смысле слова становится трибуной, с которой деятели кино трех континентов говорят о проблемах социальной и политической борьбы в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Эти проблемы находят убедительное воплощение в фильмах фестивальных программ.

Девиз фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» выражает дорогие человечеству идеалы и сплачивает силы кинематографистов трех континентов в их нелегкой борьбе за развитие национальной культуры, за создание подлинно национального кинематографа.

Притягательная сила Ташкентского фестиваля — не в призах и премиях, которых здесь в обычном смысле вообще нет, а в том, что под его флагом встречаются деятели кино трех континентов и наряду с широким показом новых кинопроизведений свободно обмениваются мнениями и идеями. Такая традиция углубляет демократический характер, демократический творческий дух фестиваля; многие кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки с радостью ожидают того дня, когда они смогут привезти в Ташкент свои работы и продемонстрировать их своим товарищам по искусству и борьбе. Ташкентский фестиваль — это фестиваль, сближающий и объединяющий.

Ни на одном из многочисленных фестивалей, проводимых на капиталистическом Западе, не увидишь такого количества кинопроизведений, проникнутых пафосом антиимпериалистической борьбы, отражающих процесс роста самосознания народа в молодых независимых национальных государствах.

Сам факт существования постоянно действующего фестиваля киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки в столице Советского Узбекистана является одним из ярких проявлений интернациональной солидарности народов Советского Союза с народами трех континентов, с их справедливой борьбой за лучшее будущее, с их усилиями по развитию национальной культуры.

Арабские кинематографисты — от своего имени и от имени своих соотечественников — выражают горячую признательность хозяевам ташкентского форума, его гостям, всем советским людям за те чувства горячей дружеской солидарности с делом справедливой борьбы арабов против империализма, сионизма и национальной реакции, которые неизменно выражают в Ташкенте многочисленные участники митингов в поддержку арабских стран и арабского народа Палестины. Мы высоко ценим принципиальную интернационалистскую позицию Советского Союза по ближневосточной проблеме, видим в ней основную гарантию справедливого урегулирования в этом регионе. И в этой связи мы снова говорим: «Спасибо тебе, родной Ташкентский фестиваль!»

Сирия — моя родина, я связан с ней кровными узлами. Вот почему, представляя на этих страницах ливанский орган печати, я все же хочу остановиться на некоторых существенных моментах, имеющих отношение к сирийскому кинематографу, который постоянно участвует в киносмотрах в Ташкенте, показывая здесь свои лучшие и наиболее значительные фильмы.

Все, кто внимательно следил за ходом ташкентских фестивалей, не могли не отметить, что эти произведения постоянно обращаются к широкому кругу вопросов, связанных с политическим, экономическим, социальным и культурным развитием нашей страны, они отражают стремление нашего народа, как и народов других арабских стран, к решению таких проблем, как, например, освобождение арабских территорий, оккупированных Израилем, предоставление арабскому народу Палестины возможности создания самостоятельного национального государства.

Ныне эта проблема приобрела особую остроту в результате варварской, ничем не оправданной агрессии Израиля в Южном Ливане, где погибли сотни мирных жителей, а десятки тысяч остались без крова. Мир стал свидетелем

широкой военной интервенции и оккупации значительной части территории еще одного суверенного арабского государства, предпринятой в целях подавления национально-освободительного движения палестинцев и дальнейшего проведения Израилем его империалистической экспансионистской политики. Сирия вместе с другими странами — членами Фронта прогрессивных арабских государств подтвердила свою поддержку суверенитету Ливана и выразила готовность предоставить необходимую помощь палестинскому движению сопротивления. В эти трудные для арабов дни мы постоянно ощущали поддержку, которую оказывают нашему делу передовые люди всех континентов, социалистические страны во главе с Советским Союзом.

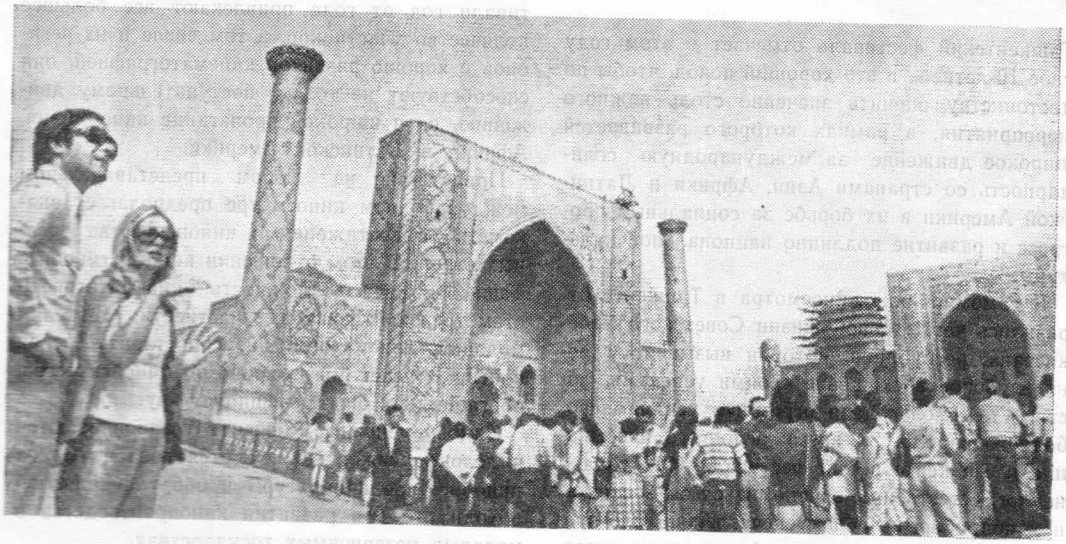
Не только в Сирии, но и в других арабских государствах, избравших направление некапиталистического развития, идет острая классовая борьба. Прогрессивное сирийское кино участвует в этой борьбе на стороне трудящихся. У нас существуют сложные взаимоотношения между государственным киносектором и частным. Подавляющее большинство кинематографистов Сирии трудятся в государственном секторе, который был создан всего 15 лет назад. И все это время государственный кинематографический сектор подвергается яростным атакам и давлению со стороны кинопредпринимателей с единственной целью: разорить государственный киносектор и поглотить его, как это произошло в недавнем прошлом в Египте.

Однако, несмотря на все трудности, государственная кинематография Сирии предпринимает активные усилия по созданию подлинно национального киноискусства и распространению кинематографической культуры в стране. Мы знаем, что полное достижение этих целей возможно только при одном условии — когда государство будет целиком контролировать кинопроизводство и прокат, развивая сеть кинотеатров во всех уголках страны.

В этом смысле поучительным для нас является пример Алжира, где государству принадлежат ключевые позиции в кинематографии.

Нужно подчеркнуть, что задачи, связанные с формированием независимой национальной кинематографии, — это не столько организаци-

Гости фестиваля на экскурсии в Самарканде



онные и художественные, сколько идейно-политические задачи; решать их можно и необходимо путем политических преобразований. К такому выводу нас подводит исторический опыт становления, успешного и всестороннего развития кинематографа в республиках советской Средней Азии. Этот пример красноречивым языком фактов убеждает нас в главном: эффективное решение проблем идейно-политического, эстетического и нравственного воспитания широких народных масс средствами киноискусства возможно только тогда, когда кинематограф принадлежит народу.

В канун открытия V Международного кинофестиваля в Ташкенте хочется пожелать, чтобы на нем еще более широко было представлено борющееся киноискусство стран Азии, Африки и Латинской Америки и чтобы эта встреча кинематографистов-друзей, художников-единомышленников вновь вылилась в боевой, масштабный и успешный смотр сил передового кинематографического творчества.

Илер Окобе,
московский корреспондент газеты «Этумба»
(Народная Республика Конго)

Ташкентский фестиваль отмечает в этом году свое 10-летие — и это хороший повод, чтобы по достоинству оценить значение столь важного мероприятия, в рамках которого развивается широкое движение за международную солидарность со странами Азии, Африки и Латинской Америки в их борьбе за социальный прогресс и развитие подлинно национальной культуры.

В самом облике киносмотра в Ташкенте отразились черты новой жизни Советского Узбекистана, республики, которая вызывает у меня глубокое восхищение своими успехами, достигнутыми благодаря огромным усилиям свободного народа. За время недолгого пребывания в Ташкенте в дни фестиваля 1976 года я не мог, естественно, ознакомиться с Узбекистаном подробно, но общее впечатление было прекрасным. Теплота, с которой встречали участников киносмотра на ташкентской земле, энтузиазм и жизнерадостный темперамент жителей узбекской столицы, огромный интерес, который они проявили к фестивалю,— все это было поразительно. Не меньшее восхищение вызывает и сам Ташкент, город, быстро восстановленный после землетрясения 1966 года, украшенный красивыми современными зданиями, которыми ташкентцы по праву гордятся.

Кинофестиваль в Ташкенте прочно занял свое место в ряду наиболее представительных международных кинофорумов, и вместе с тем его отличает особая дружеская атмосфера, солнечное настроение, если так можно сказать. Как и другие прогрессивные кинофорумы, ташкентский вносит свой вклад в развитие мирового киноискусства, в расширение международных культурных связей и углубление взаимопонимания между странами и народами. Необходимо, однако, выделить и его наиболее характерные, неповторимые черты.

Для кинематографистов Африки Ташкентский фестиваль, на котором широко демонстрируются фильмы афро-азиатских и латиноамериканских кинематографий, особенно важен: он представляет собой трибуну, с которой деятели кино этих стран обмениваются опытом и планами на будущее. Учитывая, что Ташкентские фестивали год от года привлекают все большее количество участников, в том числе и из регионов с хорошо развитой кинематографией, они способствуют не только поступательному движению, но и широкой пропаганде кино Азии, Африки и Латинской Америки.

Присутствие на любом представительном международном киносмотре предполагает знакомство с достижениями киноискусства разных стран. В этом отношении кинофестиваль в Ташкенте дает возможность кинематографистам трех континентов, в частности, деятелям молодых кинематографий, сопоставить свои поиски с успехами мирового киноискусства, обогащает их опыт, расширяет кругозор.

Одновременно в Ташкенте устанавливаются и деловые связи, заключаются контракты на приобретение аппаратуры и оборудования, необходимого для развития кинопроизводства в молодых независимых государствах.

Таким образом, Ташкентский фестиваль — это своего рода трамплин для развивающихся кинематографий.

В этой связи мне вспоминается очень полезная встреча генерального директора Конголезского центра развития народной кинематографии товарища Лорана Мана с товарищем Ф. Ермашом, председателем Госкино СССР, которая состоялась на прошлом фестивале в Ташкенте. В ходе этой встречи были согласованы общие направления сотрудничества государственных киноорганизаций нашей страны и Советского Союза, которое имеет хорошие перспективы и является для нас исключительно важным, поскольку перед молодым кино Конго стоят сложные проблемы материально-технического характера. В решении этих проблем мы опираемся как на собственные ресурсы, так и на помощь Советского Союза и других социалистических государств, оказываемую бескорыстно и не оговариваемую никакими политическими условиями.

Задачи, которые необходимо решить в ходе создания национального кинематографа, возложены у нас на Конголезский центр развития народной кинематографии, который занимается производством, прокатом и экспортом фильмов, снимаемых кинематографистами Народного Конго. Что же касается импорта и проката зарубежных картин, то это пока является монополией частных иностранных компаний, выпускающих на экраны страны кинопродукцию весьма низкого качества. Мы заняты поиском путей расширения зарубежного проката наших фильмов, рассматривая эту деятельность как один из способов распространения нашей идеологии. Сотрудничество, начатое с Советским Союзом через «Совэкспортфильм», должно помочь нам в решении этой проблемы.

Наконец, нам предстоит решить и вопрос о национальных кадрах кинематографа, способных активно участвовать в развитии нашего кино и поставить его на службу интересам трудящихся масс. Кинематограф — это эффективное идеологическое оружие, и необходимо принять меры к тому, чтобы это оружие не попало в руки нашего классового врага. Конголезские режиссеры, которых, правда, пока немного, сознают всю важность своей миссии, ее идеологических и культурных аспектов; участие в международных фестивалях — важный участок их деятельности, поскольку это дает возможность шире знакомить зарубежную кинематографическую общественность и зрителей за границей с нашим творчеством.

Одновременно участие в таких фестивалях, как Ташкентский, является для нас способом внести свой вклад в дело достижения благородных целей, провозглашенных в девизе смотра: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» Эти цели исключительно важны и актуальны, что подтверждается и содержанием программ ташкентских киносмотров, фильмами, в которых режиссеры разных стран трех континентов, пользуясь различными художественными средствами, выражают стремление своих народов к мирной и свободной жизни, к полной государственной и экономической независимости вопреки происках империализма и неоколониализма.

Встречи кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте помогают сблизить мировоззренческие позиции художников, участвующих своим творчеством в борьбе народов трех континентов за полное национальное освобождение и свободное развитие. В этом отношении Ташкентский фестиваль представляется мне уникальным. Не берусь перечислить сейчас все его отличительные качества. Но, на мой взгляд, очень важно и знаменательно, к примеру, то, что этот кинофорум проходит на земле республики, прошлое которой во многом напоминает прошлое и настоящее некоторых молодых независимых государств Азии, Африки и Латинской Америки и стран, борющихся за национальное освобождение. Огромные достижения социалистического Узбекистана, где существует и высокоразвитый художественный кинематограф, — это вдохновляющий и убедительный пример преимуществ социализма.

Прогрессивная направленность, гуманизм и демократический характер ташкентского киносмотра выгодно отличают его от многих фестивалей, проводимых на Западе и финансируемых капиталистическими монополиями, фестивалей,

которые нередко, в прямой или косвенной форме, служат идеологическим целям империализма.

Наконец, традиционно проводимая в Ташкенте международная дискуссия под девизом фестиваля, широкое общение кинематографистов с трудящимися республики, посещение промышленных предприятий и колхозов Узбекистана — это тоже важная часть работы ташкентского кинофорума и его специфическая особенность.

Ежегодно отмечаемый передовыми людьми планеты День освобождения Африки совпадает со временем проведения фестиваля — и это весьма символично. Верный принципам международной солидарности, Ташкентский фестиваль выступает в защиту народов Южной Африки и Латинской Америки, томящихся под гнетом расистских и диктаторских режимов, выражает свою поддержку странам Азии, которые стремятся ликвидировать последствия феодального и колониального прошлого, борются с проявлениями неоколониализма.

Вот почему Ташкентский международный кинофестиваль пользуется высоким авторитетом в мире, и хочется надеяться, что предстоящий форум прогрессивных кинематографистов в Ташкенте упрочит этот авторитет.

Макото Сано,
московский корреспондент газеты «Майнити» (Япония)

Международный кинофестиваль в Ташкенте много делает для популяризации кинематографа стран Азии, Африки и Латинской Америки, в чем, на мой взгляд, и заключается основное значение этого киносмотра. Благодаря Ташкентскому фестивалю зрители и кинематографическая общественность всего мира получают более ясное и полное представление о тех проблемах, которые глубоко волнуют деятелей кино развитых и развивающихся стран трех континентов. Встречаясь в Ташкенте, кинематографисты афро-азиатских и латиноамериканских государств делятся опытом, обмениваются идеями, учатся друг у друга, что помогает им развивать и совершенствовать свое искусство.

Международный форум в Ташкенте является уникальным, поскольку в мире не проводилось никогда прежде фестиваля, который предоставлял бы столь же широкие возможности кинематографиям Азии, Африки и Латинской Америки демонстрировать свои достижения, налаживать творческие и деловые контакты.

Японские кинематографисты высоко оценивают Ташкентский международный кинофестиваль и всегда готовы участвовать в его работе со своими новыми произведениями.

Зрители Ташкентских фестивалей, вероятно, помнят такие значительные произведения японского кино, представленные на прошлых киносмотрах, как «Жизнь Кобаяси» и «Война и люди». Однако надо признать, что таких фильмов у нас немного. К сожалению, японское кинопроизводство испытывает в настоящее время серьезные трудности. В стране выпускается слишком большое количество эротических фильмов и пустых, чисто развлекательных картин. Обидно, что многие наши режиссеры предпочитают идти по легкому пути, ставят фильмы, рассчитанные на невзыскательный вкус и дешевый успех. Картин, поднимающих острые социальные проблемы, у нас появляется мало.

Кинофестивали, подобные Ташкентскому, несомненно, полезны, поскольку они помогают расширению международного культурного обмена и углубляют взаимопонимание между странами и народами. Мне хочется особо отметить роль Ташкентского фестиваля в деле становления национальных кинематографий молодых развивающихся государств трех континентов. Это, в частности, касается кинематографа Черной Африки, который до недавнего времени был очень мало известен широким кругам зрителей и популярность которого в мире возросла во многом благодаря участию африканских кинематографистов в работе ташкентских кинофорумов; фестиваль способствовал росту их профессионального и художественного мастерства.

Хочется пожелать V Международному кинофестивалю в Ташкенте большого успеха. Хочется, чтобы как можно большее количество простых зрителей знакомились с фильмами, привезенными в Ташкент из разных уголков Земли, высказывая о них свое мнение, свою оценку. Это может сделать работу фестиваля еще более плодотворной.

Киеу Суан Шон,
московский корреспондент Вьетнамского информационного агентства — ВИА (Вьетнам)

Время, в которое мы живем, 70-е годы двадцатого столетия, — это время больших перемен, происходящих в различных районах мира. Сегодня страны Азии, Африки и Латинской Америки играют все большую роль как в политической и экономической, так и в культурной жизни планеты.

Для всех прогрессивных кинематографистов земли Ташкентский кинофестиваль, флаг которого будет поднят в этом году в пятый раз, является событием, значение которого трудно переоценить. С момента своего зарождения фестиваль в Ташкенте, как и советский кинематограф в целом, служил делу сближения людей, укрепляя дружбу и взаимопонимание между народами, способствовал упрочению мира на земле.

Ташкентский фестиваль — крупный международный форум, на котором можно увидеть ленты многих стран мира и среди них — лучшие произведения афро-азиатских и латиноамериканских кинематографий. Эти высшие достижения киноискусства трех континентов служат ориентиром в дальнейшей работе художников Азии, Африки и Латинской Америки; они вдохновляют на новые поиски и кинематографистов Вьетнама.

Еще не так давно весь мир с волнением следил за героической борьбой вьетнамского народа против американских агрессоров. Экран кинофорума в Ташкенте отражал эту борьбу в запоминающихся кадрах документальных фильмов, рассказавших о мужестве и героизме наших людей, проявленных ими в тяжелой, но справедливой войне. Это было одним из проявлений солидарности передовых художников мира с борющимся Вьетнамом. Многие кинодокументы, снятые во Вьетнаме и показанные в Ташкенте, обличали интервентов в яркой, отличающейся новаторством форме. У авторов этих лент мы учимся владеть новыми средствами кинематографической выразительности. Так фестиваль в Ташкенте помогает развитию нашего молодого киноискусства.

Число участников Ташкентского фестиваля постоянно растет, и в этом находит свое отражение одна из важных закономерностей нашего времени, когда потребность в творческом общении между странами и народами, между передовыми деятелями культуры планеты становится все сильнее. Стремление удовлетворить эту потребность — одна из главных традиций фестиваля, живое выражение «духа Ташкента».

Не менее важным представляется мне и то обстоятельство, что в Ташкенте, где демонстрируются фильмы кинематографий разных стран, некоторые из которых еще только приступают к формированию собственной национальной культуры, включая сюда и кино, не проводится конкурса, обычного для мировых киносмотров. Ташкентский фестиваль — это, прежде всего, творческая встреча кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, в ходе которой они имеют самые благоприятные и широкие возможности для обмена опытом и идеями, для более глубокого ознакомления с искусством друг друга. Одновременно здесь открываются новые имена и таланты, что, бесспорно, служит делу развития кинематографического творчества в странах трех континентов и во всем мире.

Мне навсегда запомнились слова уважаемого товарища Л. И. Брежнева, произнесенные с трибуны XXV съезда КПСС, в работе которого я участвовал в качестве гостя: «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». В этом высказывании выражена мысль о необходимости созда-

вать все условия, способствующие раскрытию таланта художника, его дальнейшему совершенствованию. Ташкентский форум играет большую роль в создании таких условий, он помогает нам в поисках путей развития национальных кинематографий, учит смотреть на мир с позиций художника-борца, открывая новые, неизведанные возможности кинематографа, он растит подлинные таланты.

Традиционный девиз Ташкентского фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» объединяет всех его участников. В Ташкенте всегда царит замечательная дружеская атмосфера, располагающая к углублению взаимопонимания, к творческому общению и интересным, содержательным дискуссиям по проблемам кино и социальной жизни современника.

Сближая народы, способствуя расширению культурных контактов, Ташкентские фестивали оказывают тем самым противодействие силам международной реакции; они, как и подобные им киносмотры, способствовали и будут способствовать впредь консолидации сил кинематографистов многих стран в борьбе за прочный и справедливый мир, за свободу и независимость народов и социальный прогресс.

Сегодня вьетнамская революция находится на новом историческом этапе. Социалистическая литература и искусство нашей страны, наш кинематограф должны посвятить себя созданию значительных произведений, в ярких и совершенных художественных образах рассказывающих о новом обществе и новом человеке, воспевающих подвиг вьетнамского народа, завоевавшего свою независимость в битвах с империализмом. Мы ждем от наших кинематографистов глубоких и интересных фильмов, раскрывающих великую силу идей социализма, патриотизма и пролетарского интернационализма, вдохновляющих народ на новые свершения в ходе социалистического строительства и на защиту Родины, укрепляющих в людях прочную веру в неисчерпаемые созидательные возможности социализма, в неограниченные перспективы нового общественного строя, впервые в истории утвердившегося в жизни великого Советского Союза. Отражение средствами киноискусства борьбы за полную победу социализма во Вьетнаме — почетная задача и высокий долг наших кинематографистов. В этом суть самых актуальных проблем вьетнамского кинематографа.

Отсюда закономерно следует, что главная тема вьетнамского кино — революция. Наши художники стремятся запечатлеть историю и сегодняшний день революции, осмыслить прошлое и будущее страны в свете основополагающих принципов революционного преобразования действительности и наших перспективных целей. Решению этой задачи служат такие фильмы, уже показанные нами на киносмотрах в Москве и Ташкенте, как «Девушка Нюнг», «Две матери», «17-я параллель: дни и ночи», «Девочка из Ханоя», «Возвращение на поля», «Когда мы встретимся вновь» и другие, которые остались в памяти многих советских зрителей. В них наши кинематографисты языком своего искусства поведали миру об испытаниях, в разное время выпавших на долю Родины. Мысли этих произведений и их образное воплощение имеют общечеловеческое звучание и не могут оставить равнодушными людей, живущих далеко от Вьетнама, но испытывающих чувство братской дружбы к вьетнамскому народу. Думаю, что на предстоящем Ташкентском фестивале кинематограф Вьетнама вновь будет представлен фильмами, посвященными наиболее острым и актуальным проблемам нашей действительности и нашей истории.

Мы всегда рассматриваем Ташкентский международный кинофестиваль, в котором мы неизменно участвуем, как свою школу, помогающую нам не только лучше овладеть профессиональным мастерством, но и глубже, полнее осознать роль кино в жизни общества.

От всей души желаем участникам предстоящего фестиваля трех континентов творческих успехов! До новой встречи на гостеприимной земле Ташкента!

Фото Н. Гнисюка

«Приди в долину винограда»
«Великолепный мечтатель»
«Кузьмич, Адам и другие»
«Тамара Чистякова»

В. Заика

В потоке жизни

«ПРИДИ В ДОЛИНУ ВИНОГРАДА»
Сценарий Р. Инанишвили, Г. Шенгелая. Постановка Г. Шенгелая. Операторы А. Мгобришвили, Л. Мачаидзе. Художник В. Руруа. Композитор В. Кухианидзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1976.

Каждая новая работа Георгия Шенгелая неожиданна. Это всегда все заново: тема, жанр, художественные приемы. Всякий раз режиссер стремится по-новому, как бы в новом измерении увидеть человека в мире. Но есть две постоянные величины в его творчестве: серьезность размышлений, подкрепленная высоким профессионализмом, и глубокая внутренняя связь с традициями грузинского кино, грузинской культуры. «Алавердоба» и «Он убивать не хотел», «Пиросмани» и «Мелодии Верийского квартала» — все эти фильмы сняты художником, глубоко лично относящимся к тому, о чем он рассказывает, художником, влюбленным в человека и верящим в него.

«Приди в долину винограда» — первая полнометражная картина Г. Шенгелая на современную тему.

Хочется думать, что обращение Г. Шенгелая к материалу о строительстве Алазанского канала в Кахетии далеко не случайно, что это — не кратковременный эпизод, а некая закономерность в творческих поисках художника. Многое связалось здесь тугим узлом: и творческая биография художника, и процессы, происходящие сегодня в республике, и современные проблемы, стоящие перед грузинским киноискусством. Ведь не секрет, что достигший вершин мастерства в освоении фольклорных, притчевых или исторических сюжетов грузинский кинематограф не так часто предлагает зрителям фильмы на современную тему.

Есть факты, говорил С. Эйзенштейн, простое сопоставление которых более глубоко отражает реальность, чем самый изощренный художественный символ. Между «Золотистой долиной», созданной Николаем Шенгелая в 1937 году, и «Приди в долину винограда» Георгия Шенгелая лежит значительный исторический срок. Он вмещает в себя и путь, проделанный нашим народом за сорок лет, и путь, который прошло советское киноискусство. В памяти возникает и другая параллель, более близкая по времени. Александр Довженко, чьим учеником Г. Шенгелая был во ВГИКе, в последние годы жизни работал над «Поэмой о море», повествующей о гигантских социальных, психологических сдвигах в жизни народа, преобразующего природу и самого себя. Для своего первого фильма о современности Г. Шенгелая тоже выбрал сюжет-метафору, сюжет, естественное развитие которого заключает в себе образ. Образ движения, обновления, перемены.

...Весело, с какой-то лихостью работает бульдозер. Сносится старый ларек.

Старик крестьянин отреченно увязывает нехитрый скарб на тележку. И горестно размышляет вслух: есть на свете скупые, есть завистливые, а выбор судьбы пал на него, и его дом будут сносить...

Красив и крепок дом Шакро. Прямо в его ворота уперлось русло канала, и — стоп! — замерла стройка. Председатель колхоза просит не задерживать строительства, но жестока его просьба, и он сам это понимает: стар Шакро и не осилит строительство нового дома...

И еще один дом, вокруг которого кипит суета стройки. И еще старик — его зовут

Ираклий, — приглашающий строителей в гости, чтобы потолковать о жизни, о том же канале. Здесь увидим мы и Важу Георгадзе, начальника строительства (эту роль играет сам режиссер). Важа так же молод, как и большинство его подчиненных. Мы пока не знаем, кто есть кто, и можем только догадываться, как сложатся взаимоотношения между людьми этого небольшого кахетинского села, в чью жизнь строительство канала принесло так много нового и таким коренным образом ее изменило.

Неспешно разворачивается панорама жизни на стройке и вокруг нее: авторы не торопятся окунуть зрителя в круговерть проблем и сложностей строительства. Эпизод нанизывается на эпизод, уверенная режиссерская рука создает серию зарисовок с натуры, десятки мимолетных портретов. При этом интонация повествования самая что ни на есть прозаическая, даже очерковая,— пока что в первых сценах фильм напоминает документальную киноповесть в стиле 50—60-х годов, когда еще только-только начинали снимать «под документ».

Вот возвращается домой девушка с нежным именем Товла. Лениво сплетничают соседи, ворочая какие-то бетонные блоки у себя во дворе: не поступила в институт, зря ездила в город... Мать девушки поминает недобрым словом экзаменаторов. Молодецки расправил грудь постоялец Бочо — шофер со строительства, щеголяющий в фирменных джинсах.

В такой мозаичности картин действительности, воспроизведенной на экране, в их отрывочности, прихотливой последовательности постепенно угадываются очертания авторской позиции.

Ага, смекаем мы, авторы предпочитают традиционной завязке четко очерченного конфликта пристальное вглядывание в жизнь с целью извлечь ее подспудный, неочевидный драматизм.

Надолго задерживается внимание авторов на эпизоде сооружения очередной бетонной плиты канала. Уважительное, любовное внимание к процессу созидания, процессу труда свойственно грузинскому кинематографу. Вспомним хотя бы длинный эпизод сотворения, именно сотворения вина в фильме О. Иоселиани «Листопад» или документальную ленту «Чугун» того же автора. Кажется, не торопясь, правильнее было бы сказать — спокойно, без суеты, но и неудержимо продвигается русло канала. Не останавливаются рабочие руки, но не иссякает и поток шуток, люди остаются людьми, жизнь остается жизнью, где есть место и делу и потехе.

Чувство подлинности дают эпизоды с застрявшим грузовиком и бойким мальчишкой, предлагающим шоферам состязаться в частушках; или сцена со старым крестьянином, мгновенно вмешавшимся в обсуждение события при виде прорвавшейся водопроводной трубы:

— Освятить надо было источник!

Я уже сказал, что поначалу этот игровой фильм по стилистике почти не отличается от документального.

Почти. Ибо перед нами все же не просто фиксация потока жизни, но картина жизни, осмысленная и воссозданная на экране художниками.

Если снова припомнить перекличку отдельных сюжетных мотивов фильма с «Поэмой о море», такую авторскую позицию можно по контрасту сравнить с довженковской, с присущей ей жаждой синтеза, обобщения. Шенгелая исследует сходную тему способом погружения в материал, его первичной обработки. Еще одно доказательство многообразия возможных подходов к одной теме, доказательство неисчерпаемости жизненного материала и способов его освоения.

Итак, достоверность как генеральный художественный принцип. Ни малейшего педалирования, тем более — перста указующего. Эмпирика полновластно распоряжается зрительским вниманием, не скованная никакими правилами игры. В одном эпизоде совмещается смешное и драматичное, ирония и нежность, быт и поэзия. И внутри кадра как бы не действует правило отбора; он обладает емкостью человеческого глаза и сопрягает в поле единого взгляда все, что в данный момент в это поле попало.

«Приди в долину винограда». В центре: Важа — Г. Шенгелая, справа: председатель колхоза — М. Элиозишвили

Вот как, например, выглядит эпизод приезда председателя колхоза к начальнику строительства.

Могучие молодые люди, завидев председателя, бросают играть в бильярд и прячутся, как дети, по углам. А председатель — крупный, вальяжный мужчина, выслушав с едва заметной иронической ухмылкой слова Важи о том, что сейчас — обеденный перерыв и не грех, мол, поразмяться в бильярд, тут же переходит к разговору о социально-психологических последствиях строительства в укладе жизни колхоза, с которыми всем придется столкнуться в недалеком будущем. И сразу же — переход к Шакро. Старику нужно срочно построить новый дом. Как бы небрежно, мимоходом звучит ответ Важи: «Мы, наверное, иначе решим. Построим тоннель под домом». Канон после этой реплики предполагает эпизод прокладки тоннеля под домом счастливого старика. Но здесь — все иначе. Собеседники так же деловито и без эмоций продолжают обсуждать текущие дела.

Эпизод короткий, общая его интонация — повествовательная. Но вопросы, о которых идет речь, не просто серьезные — я бы сказал,— драматические вопросы. Слова Важи о тоннеле — одно это чего стоит! Значит, не

придется деду Шакро на старости лет перебираться на новое место, начинать все сначала. Но подается эта новость в ряду других, без акцента, как будничное, проходное известие. Как незначительная информация, которую можно пропустить мимо ушей, не расслышать. Мне кажется, так и происходит со многими зрителями. Внимание уже перенасыщено калейдоскопической сменой зарисовок, а переключиться ему не на что. В фильме много персонажей, но пока что нет людей, которые смогли бы сполна завладеть нашими эмоциями.

Этот эпизод, тем не менее, раскрывает и принцип изображения человека в фильме — принцип штриховых набросков, микродеталей, частностей.

В фигуре председателя (М. Элиозишвили) на первый план выходит юмор, ироничность. Несколько раз появляется на экране председатель. Мы можем сказать, что это хороший хозяин, трудолюбивый и превыше всего ценящий трудолюбие, умеющий к тому же радоваться жизни, видеть ее во всей многоцветной полноте. К этим, довольно общим словам можно прибавить не менее общие слова о том, что за председательской иронией чувствуется мудрость опытного руководителя. Словом, типологические характеристики преобладают над индивидуальными.

Сцена характерна и для стилистики картины, задачу которой сам Г. Шенгелая определил так: «Конфликты и не разрешаются в нашем фильме, они возникают. Это не парадокс, но просто мы ставим фильм не для того, чтобы доказать заранее взятую мысль, вмешаться с помощью кино в ту или иную производственную ситуацию. Нас интересует другое: отношения людей в процессе производства»[1].

Эта система отношений очень важна в общей художественной структуре фильма. В основе «системы» — чисто народное свойство относиться к чужой беде, к чужой радости как к своей собственной. А открытость характера — это уж черта национальная — создает естественную защиту против многих бессмысленных ссор. Вся жизнь проходит на виду друг у друга, все знакомы с малых лет до старости, и приехавшие из города рабочие естественно вписываются в эту атмосферу. Промелькнут перед нами разные лица. Есть и такие, кто не считает большим грехом приписать себе лишнюю ездку, «выбить» наряд туда, куда выгодно, а не туда, куда надо. Есть и такие, как Кита (Г. Мчедлишвили), эдакий трудолюбивый муравей, чье усердие, однако, четко ограничено пределами собственного огорода. Кита при случае не брезгует и воровством. Вот и сейчас он решил соорудить теплицу, потому как на стройке всегда можно раздобыть стройматериалы на дармовщину. Нет, наверное, и минуты, когда этот человек отдыхает или задумывается: все в хлопотах, все в дом, в семью. Семьи-то, правда, и нет, есть нечто вроде артели, куда каждый вносит свой пай. Кита трактован в фильме прежде всего как зло нравственное, а потому и социальное. Показ взаимосвязи этих двух понятий — важное достижение грузинского кинематографа последних лет, и Г. Шенгелая продолжает разработку темы. Этого нельзя не отметить. Но вот беда, хотя Ките уделено в картине довольно значительное место, но и он в результате нейтрален по отношению к нашему эмоциональному восприятию, как, впрочем, и все остальные, включая самого Важу.

В фильме есть сцена, где Важа Георгадзе и Кита вступают в открытый конфликт, и мы понимаем, что перед нами — две непримиримые нравственные позиции, два типа отношения к жизни.

Заботясь о семье Важи — трудно приходится его жене при вечно занятом муже, — шофер Важи покупает у Киты мясо в долг. Кита, который пристроился со своим товаром прямо посреди стройки, охотно его продает. Еще бы, ему выгодно иметь в покупателях самого начальника строительства. Но Важа не хочет одалживаться у этого человека. Но и от мяса отказаться не может — он тут же расплачивается с Китой. Тот же спокоен и неуязвим: пока снабжение на

[1] «ИК», 1977, № 3, стр. 129.

«Приди в долину винограда».
Товла — Н. Гуаргашвили,
Бочо — Г. Пирцхалава

стройке не будет налажено, люди будут зависеть от Киты, а не он от них.

Казалось, что в конфликте с Китой Важа проявит себя более непримиримо, и в фильме после явно затянутой экспозиции возникнет, наконец, реальное столкновение. Но его практически не происходит, оно снимается. Такова авторская воля, и в ней есть своя логика. Авторы показывают, как живуче явление, воплощенное в образе Киты. Бороться с ним громкими словами, клеймить позором и т. д. — занятие зряшное. Но мы опять-таки следим за развитием этого конфликта холодным взором. И, кажется, теперь уже понятно, почему так происходит. Да потому, что и Важа, и его жена Эка — хотя в этой роли снялась сама Софико Чиаурели, — равно как и остальные «жители» фильма, не воспринимались нами как живые, полнокровные персонажи. В фильме нет ощущения спонтанного развития характеров. Все слишком уж явно приведено к знаменателю суховатой авторской мысли.

Замысел, очевидно, состоял в том, чтобы не выдвигать на первый план никого из героев. Напротив, авторы как бы «растворяют» своих персонажей в потоке значительных событий. Что ж, возможен и такой ход. Он передает ощущение современных ритмов, когда, что называется, некогда остановиться, оглянуться, когда все бегом, и одно дело наползает на другое, а третье оказывается еще

более неотложным и более важным, чем первые два.

Но человек с его сокровенным внутренним миром никак не вписывается в такую модель фильма. Важа, например, появляется едва ли не в каждом эпизоде. Мы видим его на работе, дома, в отчем доме, в гостях, в будни и в воскресенье. Но так и не узнаем о нем ничего конкретного, кроме того, что он хороший человек. Образ Важи остается заявкой на образ, но не становится воплощением неповторимой личности.

Проблем перед Важей встает не мало. И прежде всего — проблема Шакро, дом которого оказался на пути канала. Недаром с этого эпизода начался фильм. Мы помним, что принято решение проложить тоннель под домом. Но в последующем развитии сюжета эта, однажды уже облегченная ситуация облегчается еще раз.

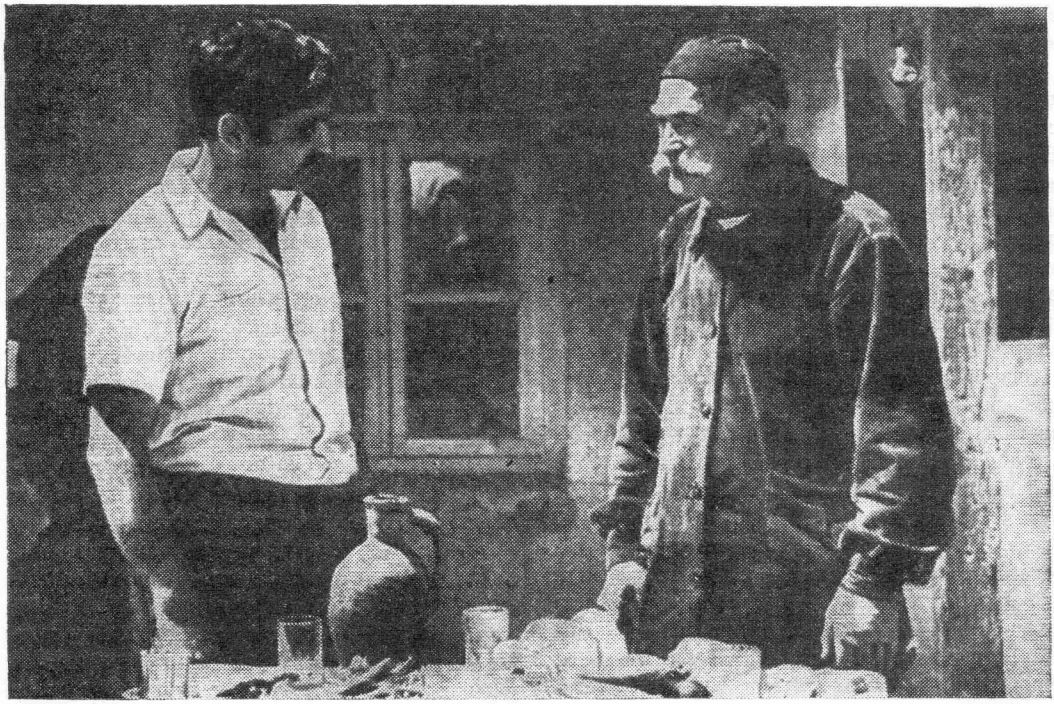
Шакро сам приходит к строителям и просит снести дом. Его жене приснился покойный сын и сказал, чтобы родители не мешали людям рыть землю, в которой он лежит. «Вышло, что мы хуже других оказались,— скажет Шакро.— Начинайте копать». Дом для него, оказывается, уже начали строить, но он готов переехать и в недостроенный, чтобы не задерживать строительства. Раскрываются ли в этом эпизоде определенные черты советского, интернационального характера? Очевидно. Соответствует ли эпизод характеру реальных проблем? Трудно так же уверенно дать положительный ответ. Принцип внешней, изобразительной документальности начинает все более противоречить принципу «документальности» в более общем (и более важном) плане — глубине анализа проблематики. И если с другим стариком, уходящим из своего подлежащего сносу дома, связан ряд интересных, психологически точных эпизодов, то и тогда не можешь избавиться от ощущения, что его жизнь, его проблемы отброшены ради стремления создать некий обобщенный образ народа. И происходит такое смещение не потому, что авторы грешат против жизненной правды — они умеют, как уже говорилось, видеть, наблюдать жизнь. Конечно, не каждый день человек сталкивается с гигантскими проблемами, требующими напряжения всех душевных сил. Конечно, и его повседневное бытие чревато сложнейшими последствиями, переменами, далеко не всегда очевидными в первый момент. Но увлекшись «потоком жизни», фильм не обретает глубины в постижении явлений действительности и прежде всего — глубины проникновения в человеческие характеры. А тогда теряется и контакт со зрителем, который просто устает накапливать в уме частности, несопряженные образно, эмоционально, не находит в ленте той точки притяжения, которую всегда обнаруживаешь в героях ярких и самобытных.

Жизнь Важи, при всей его занятости, оказывается странно бесконфликтной. Шакро сам вызывается уйти в недостроенный дом уже после того, как становится ясно, что можно и дом построить, и тоннель проложить. На совещании у высокого начальства все проблемы строительства бегло называются, чтобы тут же, очевидно, решиться. Бог с ними, скажет читатель, с этими проблемами строительства. Верно. Могли бы и не они быть в центре внимания. Но должно же все-таки что-то — мысль, нравственная идея — цементировать все эти, повторяем, точные эскизы и зарисовки!

Нет, я не призываю связать добро со злом в тугом узле «жесткой» драматургии! Но не могу не искать центра тяжести, вокруг которого сгруппируются конфликты фильма, который свяжет их нитью взаимных притяжений и противостояний. Таким центром, очевидно, должен стать человек, его судьба.

Как ни странно, движение художественной мысли в самом фильме дает повод к такого рода ожиданиям. Если первую половину картины можно воспринять как длинную экспозицию, то уже с середины фильм начинает обретать некую динамику. Только в связи с чем?

Жизнь Важи, его характер иллюстрируются серией эпизодов: день рождения у сына друга, встреча с матерью, семейный конфликт с



«Приди в долину винограда».
Важа — Г. Шенгелая,
Ираклий — Д. Шаншиашвили

Экой из-за детей и мгновенное его разрешение поездкой в музей, где мы услышим интересную лекцию об истории Кахетии (можно легко «вычислить» мысль этого эпизода: сколь многих бед могли бы избежать люди, стоило им быть чуть спокойнее, мудрее, внимательнее).

Один за другим развязываются узелки наметившихся было в фильме конфликтов — и с Шакро, и с Китой, и с Экой. В центре нашего внимания, нашего сочувствия остается один.

Помните Товлу — девушку, не поступившую в институт? И постояльца их дома — шофера со строительства Бочо? Бочо пользуется всеобщей любовью — родители Товлы и соседи только и говорят о нем: уважительный, солидный человек Бочо. Правда, нам остается верить всему этому на слово, потому что Бочо в исполнении Г. Пирцхалава выглядит просто провинциальным фертом, вглубь актерская характеристика не идет. То же самое можно сказать и о Товле (Н. Гуаргашвили), образе, который также строится на внешних характеристиках. Милая, застенчивая, по-девчоночьи угловатая — вот и все, что можно сказать о ней. Бочо устраивает Товлу диспетчером на стройку, где она становится заметной фигурой. Шоферам приятно видеть в окошке диспетчерской милое девичье лицо. Кроме того, от диспетчера многое зависит — и загруженность работой и заработок.

Пользуясь полным доверием семьи — в нем видят желанного жениха,— Бочо однажды увозит Товлу на своем грузовике покататься и, изрядно выпив, насилует девушку, а затем, струсив, обманывает и ее, и мать, и деда, обещая жениться. (В дальнейшем в сюжет

войдет жена Бочо, приехавшая к мужу, но это ничего не меняет в ситуации.)

Занимающая значительное по объему место, эта линия становится главным — и единственным — конфликтным узлом фильма. В общем контексте фильма этот конфликт можно прочесть и как метафору: наступление неразборчивой в средствах лжецивилизации на первозданную и непорочную природу. Но, думается, замысел у авторов фильма был «короче»: ввести в панораму строительства канала личный мотив, обладающий энергией прямого нравственного урока.

Впрочем, и это событие в фильме не драматизируется. И такое бывает в жизни — вот интонация, в которой рассказан трагический, в сущности, эпизод. Важа навещает Товлу в больнице — она пыталась наложить на себя руки. Что-то тягостное есть в этой маленькой сцене. Ему нечего сказать девочке. Девочке нечего ответить. Встык с этим эпизодом монтируется эпизод открытия канала. Алазанская долина получила долгожданную воду. Сцены открытия канала, встречи семьи Важи со строителями и колхозниками так же достоверны и непатетичны, как фильм в целом. Но смоет ли вода насущная следы той драмы, что произошла в душе Товлы?

В финальном эпизоде встречи начальник стройки все-таки находит время встретиться с тем гостеприимным стариком, что вначале настойчиво зазывал к себе строителей. Вот они сидят, говорят, как видно, по душам. Однако примечательно, что самого разговора нет на экране. И опять мы «вычисляем» мысль авторов: для общения людей, ощущающих духовную близость, не всегда нужны слова. Но общий ход картины вполне может породить и иное понимание финала: говорить Важе со стариком не о чем, как не о чем ему говорить с Товлой.

Следование за «потоком жизни» оборачивается подчиненностью ему. Реальность, схваченная во всех «неотредактированных» подробностях, становится не столько цельным образом реальности, сколько талантливым, полным красок, но всего лишь наброском, эскизом, который еще надо основательно проработать, чтобы сделать его законченным полотном.

●

Позитивные сдвиги в общественной жизни Грузии последних лет совпали с коренным поворотом всего советского кинематографа к современности в ее сложных и многообразных проявлениях.

Обращение талантливого художника к современной теме, стремление окунуться в кипучую стремнину современных преобразований, желание сказать свое слово в споре о новом герое — все это можно считать симптомом процесса поисков, идущих в грузинском кино. Поисков, цель которых — постижение нового жизненного материала. Освоение нового пласта действительности не обходится без такого поиска. И с этой точки зрения, с точки зрения перспектив кинопроцесса попытка Г. Шенгелая заслуживает поддержки. Подход к современной теме, органично сочетающий национальное своеобразие с общими принципами социалистического искусства, активно вторгающегося в самые сложные нравственные проблемы и психологические коллизии современной жизни — это и есть тот стратегический путь, на котором наш многонациональный кинематограф одерживал не одну победу. Но — в данном случае — точна ли, верна ли тактика? Этот вопрос важен не только для создателей фильма «Приди в долину винограда». Он важен для грузинского киноискусства, перед которым стоит задача найти себя на современном материале. Ведь, конечно же, в первую очередь зрителя интересует не современность вообще, а современность, постигаемая через человека, его характер, глубину его чувств, забот и переживаний. Эмоциональный заряд, который передается с экрана в зрительный зал, чаще всего рождается именно здесь: в конкретных человеческих проявлениях и поступках, способных по-настоящему увлечь, наконец, потрясти зрителя. Без такой внутренней связи со зрителем фильм рискует зрителя потерять.

В. Михалкович

Куда же вы, добрый человек?

«ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ МЕЧТАТЕЛЬ»
Сценарий Д. Булгакова и Р. Батырова. Постановка Р. Батырова. Оператор Ш. Махмудов. Художник Н. Рахимбаев. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий. «Узбекфильм», 1977.

Вот пример картины, далеко не во всем удавшейся, композиционно и стилистически нестройной и тем не менее заслуживающей пристального внимания. Вызывающей на размышления и общественно активной, остроактуальной...

...Сельского врача — человека в общем доброго, любящего жену, трогательно неловкого и неумелого — вдруг охватывает желание утереть всем нос: и родственникам жены, которые вечно терзают его упреками в неустроенности, и своим удачливым приятелям, уверенно шагающим по ступенькам карьеры. Он решает стремительно разбогатеть, а для этого начинает разводить кроликов. Герою этому по имени Хасан (Б. Ихтияров) сказали, что каждый кролик стоит пять рублей, а уж произвести нехитрый арифметический расчет — помножить количество кроликов на пять — не так сложно.

Известно, что кролики размножаются быстро. Существует рассказ, вошедший чуть ли не во все детские книжки по зоологии, о том, как завезенные в Австралию кролики настолько расплодились, что превратились в национальное бедствие. Об этом упоминается и в «Великолепном мечтателе». Шофер санитарной машины — видимо, эрудит и доморощенный философ — спрашивает Хасана об австралийских кроликах и получает неожиданный ответ, что это вранье, что, напротив, там сильно расплодились люди и кроликам стало негде жить.

Кролики — это бегающие на четырех лапках пятирублевки, лопоухий капитал. Ни одна сберкасса, ни один банк не сулит вкладчикам такие проценты роста капитала, какие могут обеспечить кролики, плодясь опережающими темпами. И вот наш простодушный герой грезит о недалеком и прекрасном будущем, когда он удивит брюзжащих родственников, покажет, на что он способен. Дом у него будет — полная чаша.

Николай Иванович Чимша-Гималайский, брат ветеринарного врача Ивана Ивановича из чеховского рассказа «Крыжовник», тоже был мечтателем. Больше половины своей жизни он принес в жертву сладостным иллюзиям. Мечтал на службе в казенной палате, мечтал за неизменным занятием всякого просвещенного человека — чтением газет, которые старательно изучал исключительно по разделу «Продажа недвижимости». Остальное его не интересовало — ни новости внешней и внутренней политики, которые дают возможность глубокомысленно потолковать с сослуживцами: «Турция хочет то, а Британия хочет это», ни пламенная публицистика, всегда полная негодования и страстных выпадов против того и сего, не интересовали даже отчеты о шумных премьерах и гастролях заезжих знаменитостей, а лишь единственно — сведения о предложении имений, усадеб с таким-то количеством десятин, с такими-то пристройками, службами и флигелями, с такой-то сельскохозяйственной флорой. Вся эта флора — яблони там или сливы, конопля или же редька — сосредоточивалась для Николая Ивановича в одном и этим одним заменялась — крыжовником. Крыжовник для Николая Ивановича был внешне выраженным, объективно воплощенным, потребляемым медленно, с волнительною расстановкой, по ягодке, сладостным чувством обладания.

Ведь, в конце концов, дело для Николая Ивановича заключалось не в крыжовнике, вернее, не столько в нем, сколько в стремлении стать полноправным членом социально-престижного сословия — дворянства. Причем не по званию, не по патенту, а по существу, по наличию материальных атрибутов помещика — земли, имения и всего прочего, что положено. Недаром рассказчик у Чехова, ближайший родственник Николая Ивановича — вете-

ринарный врач, прежде всего отмечает, что с приобретением желаемого «это уж был не прежний добрый бедняк-чиновник, а настоящий помещик-барин» и даже «о душе своей заботился солидно, по-барски».

Картина Равиля Батырова с рассказом Чехова «Крыжовник» не имеет ничего общего, кроме двух вещей. Одна из них, может быть, не столь существенная в плане содержательном, сколько чрезвычайно важная в плане выразительном.

В рассказе у Чехова есть неожиданный для его манеры, почти публицистический пассаж. Ветеринарный врач вспоминает известный афоризм: человеку-де всего-то и нужно три аршина земли. Далее Иван Иванович говорит, что очень приветствует уход интеллигенции к земле, в усадьбы. Но усадьба — это те же три аршина, то есть та же могила, и замыкаться в усадьбе — «это своего рода монашество, но монашество без подвига». Свое рассуждение ветеринарный врач заключает так: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь Земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Такая цепочка: усадьба — монашеская келья — могила, нужная мертвецу, а не человеку, вводит в рассказ важнейшие мотивы — выделения собственника из всего мироздания, его изоляции, мотив подвижничества, мученичества во имя ложной идеи и нравственной гибели во имя ее. Крыжовник сам по себе — растение неказистое, и ягоды его отнюдь не объедение. Но есть у него одна примечательная особенность — иглы, колючки, почти как у терновника, классического материала для мученических венцов. Чехов вовсе не настаивает на подобной ассоциации — он на нее наталкивает. И благодаря этому фигура Чимши-Гималайского, новоиспеченного барина, ощущается как трагическая: он радостно, наслаждаясь и причмокивая от удовольствия, прет в мученичество, в смерть, обрывая с восторгом и отправляя в рот ягодки со своего мученического венца.

Кролики — не крыжовник. К мученичеству они никакого отношения не имеют. Правда, сам Хасан-ака относится к ним отнюдь не как трезвый и рациональный животновод, обеспокоенный прежде всего эффективностью технологии. Он относится к ним как-то благоговейно, почти поклоняется и хочет видеть в них страдальцев, которых сильно потеснили люди, неумеренно расплодившись, так что кроликам жить негде стало. Поэтому своих питомцев Хасан из мира людей уводит — захватывает для них за кишлаком пустующую горушку, холм, и на этом косогоре создает эдакую фортецию — систему заборчиков, решеток, тентов и укрытий. Потом и косогор так же отмежевывается от всего мира, как усадьба-келья в рассказе Чехова. Более того — холм из-за своей конфигурации, из-за противостояния окружающему пейзажу, напоминает распространенный прежде в Средней Азии тип захоронений местных святых и уважаемых личностей — мазар. Так что и здесь отдаленнейшей, смутной ассоциацией проглядывает мотив собственничества — смерти, угасания человеческого «свободного духа». Пожалуй, иному читателю это сравнение крольчатника Хасана с мазаром может показаться слишком произвольным, однако, и помимо сравнения, мотив угасания духа в картине имеется. Больше того, это главный ее мотив.

Хасан первых кадров мил, приятен, в общем — подтянут и ухожен, на нем аккуратный белоснежный докторский халат и шапочка. Во второй же половине картины — это обросший, давно небритый человек с лихорадочно горящими глазами, который носит прохудившуюся, расползающуюся соломенную шляпу и никак не хочет с ней расстаться, потому что без этой шляпы его новое божество, его живность не узнает хозяина. Изолировавшись психологически, отделившись от людей, Хасан в буквальном смысле дичает, и это одичание, в сущности, есть не что иное, как отмирание, угасание человеческого духа. Оно еще более заметно в одной из лучших сцен картины.

Жена Хасана Тамила (А. Юнусова), тоже медицинский работник, по каким-то делам едет в район. Перед отъездом, в санитарной машине она подкатывает к мазару-крольчатнику

«Великолепный мечтатель». Хасан — Б. Ихтияров

попрощаться с мужем. Тогда-то и происходит между ним и шофером знаменательный разговор об австралийских кроликах и людях, которые не дают им житья. Тамила как-то грустно, без злой резкости, почти как мать проказника, отмочившего неуместную шутку, увещевает мужа отказаться от своей затеи.

Хасан действительно любит жену и, прощаясь, говорит ей нежные слова, но затея уже крепко засела в нем, и отказаться от нее он теперь не в состоянии. Вдруг в небе Хасан замечает парящую птицу — канюка. Еще до этого Хасан выяснил у мальчишки — любителя-зоолога, что канюк — птица нехорошая, хищная, способная напасть на крольчат. Сердце бедного Хасана буквально разрывается между желанием побыть с женой и желанием немедленно, сейчас же броситься на защиту своей живности, своих бегающих пятирублевок. Вслед отъезжающей машине он кричит нежные слова, но фразы его в самых неожиданных местах прерываются гортанными вскриками — Хасан отпугивает птицу. Вскрики эти — как будто прорвавшиеся наружу жесты одичания. Собираясь вступить в единоборство с канюком за свою собственность, Хасан становится таким же диким, как и канюк.

С канюком да еще с черным котом по клич-

ке Джульбарс прежде всего связан мотив вы-гороженности собственника и собственности из природы, из мироздания. Крольчатник-мазар Хасана одинок, как перст, среди всей природы, и природа эта кажется Хасану враждебной, готовой поглотить его плодящийся в сложной прогрессии капитал. Канюк — это опасность, приходящая сверху, с неба. Канюк может исчезнуть в небе, раствориться в нем. Небо скроет расхитителя и, следовательно, окажется враждебным по отношению к Хасану. В финале картины Хасан долго гонится за черным котом, в котором тоже видит злостного своего врага, душителя нежных, трепетных крольчат. Кот несется по полям, перепрыгивает через рвы и канавы, стремительно прошмыгивает вдоль каких-то рощиц, преодолевает заборы и строения — ему тоже охотно предоставляет укрытие земля, земное пространство, враждебное, как и небо, отгородившемуся собственнику.

Обнаруживая родственные, даже тождественные, мотивы в «Крыжовнике» и в «Великолепном мечтателе», я вовсе не хочу убедить читателя в близости этих двух произведений. Смысл сравнения состоял не в том, чтобы объявить Батырова «чеховским режиссером», а в том, чтобы при помощи такого великолепного образца русской прозы, каким является рассказ Чехова, выявить основные содержательные мотивы картины Р. Батырова.

Есть еще один факт — чисто сюжетный, — благодаря которому такое сравнение оказалось возможным. И Хасан-ака и Николай Иванович Чимша-Гималайский находятся как бы в одном положении — оба устремлены куда-то вперед и выше, к какому-то (разному в обоих случаях) привлекательному, престижному для них общественному состоянию. Николай Иванович, как мы выяснили, страстно хотел попасть в баре. Хасана-аку вдруг охватывает властное, как наваждение, желание завоевать «положение». Его представления на этот счет имеют ярко выраженный мещанский уровень и масштаб. Причем мещанство понимается как нравственная категория, как некое состояние духа, в сущности — патологическое.

Быть человеком «с положением» — это, согласно фильму, значит иметь всего много: денег, тряпок, техники — телевизоров, фотоаппаратов, автомобилей. Правда, обладание само по себе — это еще не все. Обладание без того, чтобы мочь покрасоваться, утереть нос, почувствовать, что тебе завидуют, — без всего этого радость не в радость. Поэтому в видениях Хасана, сладких и дурманящих, неизменно повторяется один и тот же мотив: новоиспеченный богач-кроликовод приезжает к родным своей жены, они встречают его на вокзале, впереди тесть с усами индийского раджи, надутый и подозрительный — чего явился этот недотепа, который держит красавицу-жену в захолустном кишлаке? Но вот Хасан-ака закуривает толстенную, почти черчиллевскую, сигару, а тем временем из поезда выносят многочисленные и тяжелые, как булыжники, чемоданы, и Хасан-ака прямо тут же, на перроне открывает их и начинает расшвыривать роскошные подарки родственникам: вот вам, вот вам, завидуйте Хасану-аке! Завидуйте тому, с какой легкостью раздает он добро, ведь у него есть еще, во много раз больше, чем он раздал. И ошеломленные родственники начнут втайне думать, что вернулся он не из кишлака, а по крайней мере из пещеры Али-бабы, куда трудолюбивые разбойники долгие годы сносили сокровища.

Но главный человек, кому Хасан-ака, теперь миллионер-кроликовод, должен утереть нос — это даже не тесть, а бывший приятель, жизнерадостный сангвиник, прежний преподаватель французского в кишлачной школе Вахоб, который устроился в «Интуристе» и теперь раскатывает по всяким живописным местам в обществе шикарных иностранцев и иностранок. Тесть в видениях Хасана появляется не всегда, Вахоб же — неизменно и обязательно в минуту наибольшего торжества Хасана. В видениях Вахоб тут же мрачнеет, его начинает бить нервная дрожь зависти, но теперь он всякий раз признает величие Хасана и склоняется перед ним, а один раз даже покорно целует край ковра, по которому ступала нога Великолепного.

Аляповатостью и наивно убогой роскошью ви-

дения Хасана выдают свое чисто «киношное» происхождение. Они внушены ему кинематографом особого жанра. Видения Хасана — особенно прием в шикарном особняке, перед которым поставлен бронзовый бюст Кролику, источнику всех благ, или сцена в шикарных апартаментах, где Хасан облачен в смокинг, а любимая Тамила в нейлоновом халате из комиссионки совершает перед трюмо вечерний туалет — сцены эти почти в буквальном виде перекочевали в мечты Хасана из индийских фильмов — «радости» кинопроката. Из тех, что, как блины, пекутся на киностудиях Бомбея или Мадраса — слезоточиво-песенно-танцевальных творений, повествующих в основном о похищенных или пропавших детях богачей, которые в финале припадают к груди папаши в гостиной роскошного особняка.

На стенах кишлачного клуба, заика-киномеханик которого любит произносить «вступительные слова» перед сеансами, висят афиши действительно шедших у нас в прокате индийских фильмов, что как бы подтверждает догадку о кинематографическом происхождении видений Хасана.

Равиль Батыров любит цитировать ленты прежних лет. В «Неоконченной песне» гитлеровцы устраивают киносеанс, чтобы собрать

«Великолепный мечтатель». Тамила — А. Юнусова, Хасан — Б. Ихтияров

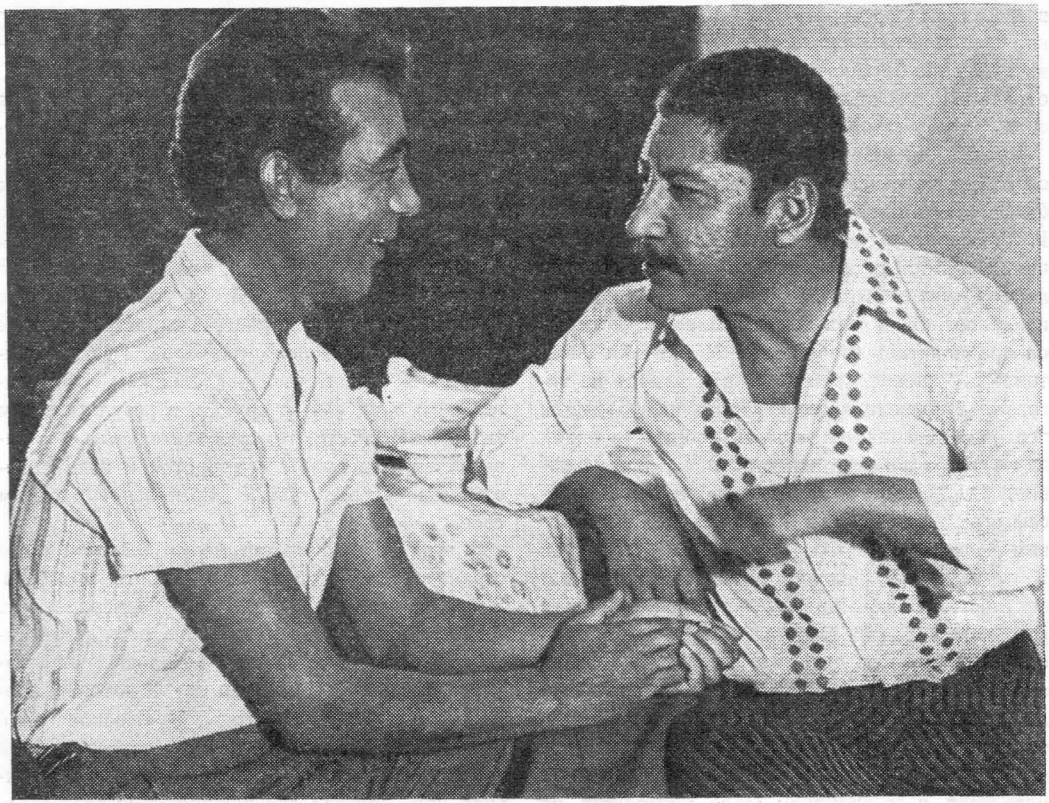
уклоняющуюся от вербовки в Германию молодежь белорусского городка, и в картину включается большой эпизод из «Свинарки и пастуха» И. Пырьева. В «Великолепного мечтателя» вводится отрывок из «Цирка» Г. Александрова, где Марион Диксон — Любовь Орлова, сидя на бутафорской луне, поет свою знаменитую песенку, а с экрана раздается фраза, соответствующая настроениям Хасана: «С такой зарплатой ей везде хорошо». В «Моем добром человеке» дважды повторяется трюк из самого первого игрового фильма в истории кино — из «Политого поливальщика».

Следовало бы ожидать, что «Великолепный мечтатель» окажется насквозь кинематографичным, чрезвычайно выразительным по пластике. Вопреки ожиданиям фильм переполнен, перенасыщен словами — диалогами и монологами. Когда-то, в первые годы звукового кино, существовало понятие «стопроцентно говорящий фильм» Картина Р. Батырова напомнила о давних теоретических спорах относительно того, кинематографично или нет произнесено на экране слово. Применительно к «Великолепному мечтателю» дискуссия эта не имела бы смысла, поскольку дело здесь не в общей теории, а в том, что основные мотивы поступков, намерения персонажей мы вычитываем не из пластики кадра, но узнаем о них из реплик или монологов. Весь действенно-психологический аспект сюжета загнан здесь в слова.

Снята картина по странно неэкономичному принципу: один кадр — одна мысль. Если уж что-то показывается, то делается это для доказательства или демонстрации одной-единственной психологической характеристики, две разноплановых мысли этот кадр породить уже не может. Скажем, дается такой эпизод: Хасан и Тамила в летнем кинотеатре смотрят «Цирк». Идет дождь, герои нежно прижались друг к другу под одним зонтиком. Камера пару раз съезжает вниз, показывая подогнутые ноги женщины — под лавочкой глубокая лужа, и женщина боится промочить ноги. Хасан срывается с места, камера опять совершает тревеллинг вниз: под ногами Тамилы три кирпича; ага, машинально фиксируем мы, — любовь и самоотверженная забота о жене. И все. Кадров, рождающих такие однозначные констатации, более того, вызывающих даже эту одну, конкретную, — множество в картине. Причем разнообразие подобных констатаций невелико, можно составить их примерный список: 1) Хасан самоотверженно любит жену; 2) Хасан — недотепа; 3) Хасан охвачен жаждой разбогатеть; 4) Хасан — объект зависти родственников и Вахоба.

Перечень этот я привожу отнюдь не для того, чтобы обвинить фильм в неразработанности психологических характеристик персонажей, их одномерности. Есть жанры, где эта одномерность органична и необходима, — жанры условные, притчевые, в их числе и гротеск. Гротеск предполагает, что в действующих лицах будет укрупнена, монопольно представлена какая-нибудь одна страсть или черта характера, в крайнем случае — две. Зато в плане изобразительном эта одномерность с лихвой возмещается пластической изобретательностью, каскадом трюков, темпераментностью авторского изложения. В «Великолепном мечтателе» есть несколько гротесковых сцен — в основном те, что повествуют о противоборстве Хасана с канюком и черным котом Джульбарсом. Но одномерность персонажей требовала гораздо большего количества таких эпизодов, к сожалению, вместо них на экран то и дело прорываются сцены, тавтологически повторяющие друг друга, а персонажи произносят одни и те же по смыслу реплики, только облаченные в иные слова. Отсюда и возникает ощущение, что «Великолепный мечтатель» — это картина, в нерешительности остановившаяся между гротеском и очерком нравов.

Вообще эти два художественных приема, даже на базе сатирического произведения, всегда все-таки входят в некоторое сопротивление друг другу. С одной стороны, гротеск требует чрезмерного преувеличения, совмещения и резких контрастов — трагического и комического, реального и фантастического. С другой стороны, очерк нравов требует подробно разработанной бытовой среды. Так что авторам, вступившим на подобную стезю, необходимо быть сверхосторожными и тщательно выверять материал, согласно единому камертону. Однако



«Великолепный мечтатель». Хасан — Б. Ихтияров, Вахоб — М. Раджабов

в фильме Батырова перепады разностилья весьма ощутимы.

Кроме того, гротеск предписывает другую степень обобщения, чем это представляется авторам фильма. Ведь историю «великолепного мечтателя» не назовешь типичной. Проблематику — да, но саму историю, побудительные причины, логику развития характера — нет. Главный герой, которому авторы изначально сочувствуют в том, что он с молодой женой пропадает в такой «дыре» (хотя «дыра» эта на экране выглядит вполне комфортабельно), который у родственников, у Вахоба, у односельчан ходит в «чудаках» и «простофилях», который, по всему видно, все эти годы мечтал о чем-то «возвышенно-великолепном» — этот самый герой вдруг ни с того, ни с сего, что называется, «на ровном месте», начинает «мечтать» о «великолепии» в буквальном смысле этого слова. Но причина такого крутого поворота в фильме не мотивирована, и нам остается угадывать: то ли под маской мечтателя скрывался обычный обыватель, то ли наш мечтатель был одновременно обывателем. Гротеск тоже требует мотивировок, разумеется, на своем уровне обобщения.

Нельзя рассматривать эту историю и как очерк нравов. Окружающий Хасана мир то пародийно потребительски алчущий, то неумеренно благостный. Достаточно взять того же Ва-

хоба (М. Раджабов), его роль змея-искусителя в душевном перевороте Хасана, его возвращение в кишлак... Видимо, здесь имеется в виду возвращение блудного сына. Но не слишком ли оторвано одно от другого? И не нарушена ли связь между жанровыми полюсами картины?

Думаю, подобный результат — не только следствие неточного режиссерского расчета. Он был в чем-то предопределен и прежним опытом Батырова и самим характером его дарования. Конечно, трудно, а порой вообще опасно делать выводы о личных качествах художника на основе характера тех персонажей, которые он предпочитает изображать. И все-таки некоторое обобщение можно сделать, исходя из того, что в последних его картинах излюбленным персонажем является человек добрый (в одной из лент это понятие вообще вынесено в заглавие). Он добр не в каком-то абстрактно-философском смысле, а в плане житейско-бытовом — мил, приятен, порядочен, услужлив. В то же время режиссер показывает амбивалентность такой житейско-бытовой доброты. Без сомнения, она полезна и нужна тем, кто окружает доброго человека. Но в то же время она провоцирует это окружение на то, чтобы добротой неумеренно пользовались, принимали ее услуги и, не задумываясь, требовали все новых и новых. Мотив такого провоцирования нарастает, и со временем герой взрывается, но бунтует он, в сущности, не против потребительского окружения, а против собственной доброты.

В фильме «Ждем тебя, парень!» Батыров показывал юношу, человека только что вступающего в жизнь. Он вырван из среды, которую социологи называют «первичной группой», — из компании сверстников, шатающихся вечером по двору и распевающих песни под гитару. Жизнь накладывала на него обязательства — скажем, члена профкома, короче — требовала от него заботы о других, отнюдь не близких, а порой и вовсе не знакомых людях, в общем, заставляла быть добрым. Но с другой стороны — окружение в лице мастера Кулдашева предлагало доброму юноше Тимуру Гулямову натуральный обмен услугами — этой самой добротой: я делаю тебе добро — утаиваю запоротую деталь, и ты делаешь мне добро — поддерживаешь мою кандидатуру в профком. Тимур Гулямов со всей страстностью и максимализмом юности восставал против такого обмена.

Тема доброго человека и бунта против себя самого в этом фильме еще скрадывалась, затушевывалась другой сюжетной линией — темой вступления в жизнь. В следующем фильме мотив доброты и бунта зазвучал уже в полную силу, стал ведущим. Шофер автобазы Рустам Ахраров предупредителен, отзывчив на любую просьбу своих товарищей. А требования их к Рустаму все растут и растут, вырастая в конце концов до непомерных размеров. Рустам срывается — кричит, хватает слишком требовательного приятеля за грудки, в результате сам становится жестоким, требовательным и оказывается, что вместе с добротой и отзывчивостью он потерял самое прекрасное в самом себе.

В этих двух фильмах место действия было ограниченным, локальным — завод, автобаза. В первой картине локальность подчеркивалась тем, что призыв героя в армию отождествлялся со вступлением Тимура в большой мир, гораздо более объемный, чем тот, в котором протекали его юношеские годы. В «Неоконченной песне», которая ощущается как интермеццо в трилогии Батырова о добром человеке, структура пространства совершенно меняется. Здесь в действие вступает сила внешняя по отношению к тому доброму миру, в котором живут люди, — оккупация, фашисты, захватчики. Герой картины пленный солдат узбек Саттар — все тот же традиционный для Батырова добрый человек. Саттар самоотвержен, готов отдать жизнь за друга, подставить за него грудь под пули. И бунт его — это не бунт против обывательского окружения, это бунт против силы внешней — против бесчеловечности оккупации, против войны. Саттар до конца фильма не меняется, он остается таким же нежным, преданным и самоотверженным, он только более деятелен, действен, чем вначале: на удары, которые война обрушивает на него, он тоже отвечает ударами.

Обобщенную структуру, найденную в «Неоконченной песне», Батыров переносит теперь в

антураж своих прежних локальных конфликтов. В «Великолепном мечтателе» вновь появляется мир доброты — это кишлак. Не скажу — во всем узбекском искусстве, но в узбекских фильмах действительно так часто приходится встречаться с ощущением благожелательного, тесного добрососедства, которое объединяет жителей одного кишлака или городской слободки — махалли. Ощущение душевной близости соседей — самая замечательная черта изображенного Батыровым кишлака. Она наиболее явственно проступает в истории Вахоба: он вырвался в город к шикарному интуристскому житью, но не смог его выдержать. Вахоб говорит: «Дезертир я! Сколько лет по здешним тропинкам топал... Этот хлеб ел, эту воду пил! Такое не забывается, как и первая любовь. А мои сорванцы? Да я их чуть не каждую ночь во сне видел». То место, где человек живет, куда он врос корнями, где завязались его близкие связи с другими, является самым прекрасным на земле и его не смогут заслонить никакие достопримечательности, пускай немыслимо живописные, пускай всемирно знаменитые.

В добрый мир кишлака Хасан поначалу вписывается органично, именно как добрый человек — и по характеру добрый и по профессиональному долгу, потому что каждый со своей болью имеет право пойти к своему «дохтуру». Отмежеваться от такого мира, выгородиться из него Хасана побуждает сила внешняя — мещанство. В отличие от Саттара из «Неоконченной песни» Хасан поддается этой внешней силе. В сущности, он не перестает быть добрым, он лишь резко ограничивает поле своей доброты, сужает его до пятачка семьи и ближайших родственников — он стремится к богатству ради жены, ради своей Тамилы. Но зашоренная, узконаправленная доброта Хасана для его близких оказывается горше самой неприкрытой вражды. И если раньше, в фильме «Ждем тебя, парень!» добрый человек Батырова отказывался торговать своей добротой, обменивать свою бескорыстную услужливость на корыстную услужливость партнера, то теперь Хасан хочет, чтобы его доброта по отношению к близким выражена была количественно — числом кроликов-пятирублевок, звонкой монетой.

Герой Батырова остался прежним в своей главной сути, но вот отношение к нему режиссера изменилось. Он уже не живописует любовно своего героя нежно-пастельными тонами, как было раньше, не подчеркивает его обаяние. С самого начала он по отношению к нему ироничен; характеризуя его, не чуждается гротеска и, главное, стремится рассматривать его с дистанции — не как близкое себе существо, за которое сердце болит, но как материал, как аргумент в обобщенных построениях. Потому что, если прежде Батыров вводил своего героя в локальный, но конкретный, живой, обладающий яркой неповторимостью коллектив — завода, автобазы, то теперь он вводит его в систему социологических категорий, таких, как «первичная группа» — кишлак и мещанство, поданное здесь как система фальшивых ценностей. Режиссер производит над своим добрым героем жестокий эксперимент — что произойдет, когда он столкнется с этой системой?

В финале, бросившись в холодный пруд в погоне за котом, Хасан сбрасывает с себя наваждение и смеется над собой, над слепым своим стремлением разбогатеть. Погружение в воду здесь не символическая купель очищения, скорее — психиатрическая мера, нечто вроде ду́ша. Купание действует отрезвляюще — снимает наваждение, манию.

В фильме «Мой добрый человек» звучат слова о том, что доброта, как талант, а талантливые люди — всегда немножко чудаки. Великолепному мечтателю Хасану Батыров отказывает в праве на талантливость в чудачествах. Персонаж по мере развития действия становится все менее симпатичным, а порой и вовсе отталкивающим. В финале мы всерьез начинаем опасаться за его психическое здоровье. Но вот любопытная закономерность: как Рустам из «Моего доброго человека», утратив свою чудаковатость, потерял самого себя, так и режиссер, утратив влюбленность в своего героя, рассматривая его холодно-остраненным взглядом, потерял значительную долю обаяния, какой обладали прежде его картины. Не здесь ли — не в этом ли расчетливом виви-

секторстве причина слабостей и недочетов «Великолепного мечтателя»? Может быть, Батырову не свойственна ироничность, гротесковость; может быть, для него более органично лирическое отношение к своим героям?

М. Зараев

Портрет и образ

«КУЗЬМИЧ, АДАМ И ДРУГИЕ»
Автор сценария и режиссер В. Татенко. Оператор Л. Кузьминский. «Казахфильм», 1977
«ТАМАРА ЧИСТЯКОВА»
Авторы сценария М. Литвяков, Л. Хорошайлова. Режиссер М. Литвяков. Оператор В. Дьяконов. ЛСДФ, 1977.

Поначалу, признаюсь, меня смутила очевидная простота критической задачи. Кажется, все предельно ясно. Один фильм — «Тамара Чистякова» не удался, и недостатки его типичны, тиражированы в десятках подобных лент, другой — «Кузьмич, Адам и другие» — подкупает органичностью поведения героев на экране, лиризмом, смотрится с интересом. Вроде бы остается сопоставить две работы по принципу «черное — белое»...

Но когда задумываешься над увиденным, осмысливаешь свои первые, непосредственные, сиюминутные впечатления, то справедливость столь категоричных оценок кажется мнимой, многое представляется неоднозначным, требующим более глубокого анализа. Да, фильм «Кузьмич, Адам и другие» понравился мне. Но что вызывает интерес к этой картине режиссера студии «Казахфильм» В. Татенко? С экрана звучат пространные монологи героев... Один, другой, третий на фоне скупого изображения... Не скучно ли, не томительно ли? Тем более что сюжетная линия, обозначившаяся в начале фильма (один из горновых бригады, которой посвящен очерк, уходит с завода), не содержит в себе взрывного конфликта: в конце картины мы узнаем, что горновой хочет вернуться. Да и этот конфликт присутствует в фильме по существу формально. В данном случае причины удачи лежат глубже, их не объяснишь на основании внешних характеристик фильма.

Вместе с тем и лента, находящаяся на другом полюсе оси «черное — белое» — кинопортрет знатной швеи Тамары Чистяковой,— действительно, не лучшая работа режиссера Ленинградской студии документальных фильмов М. Литвякова, не дает оснований для безапелляционного ее отрицания. Ряд эпизодов в фильме не просто остается в памяти, а живет, занимает воображение, заставляет думать о

«Кузьмич, Адам и другие»

судьбе героини. Запоминается скромное достоинство, с которым держится Тамара Дмитриевна Чистякова перед камерой, размышляя о времени и о себе, обаятельная женственность, искренность, глубокое внутреннее достоинство, запечатленные в ее экранном портрете; наконец, ее монолог о детстве. «...Что я помню о своем детстве? Родилась я в Ленинграде... А потом в скором времени началась война. Ну я... мне сейчас трудно это вспоминать, но вот то, что у меня осталось, это когда я оставалась одна. Дома никого не было. Бабушка, наверное, уходила за хлебом... И вот у меня осталось перед глазами, как мать зашивали в простыню. Я тогда, конечно, не могла понять, для чего это, что происходит! И только потом, когда мне пришлось побывать на Пискаревском кладбище, где лежат тысячи наших людей, родных и близких...».

Рассказ от первого лица... Никаких монтажных перебивок — старых хроник, видов Пискаревского кладбища, разве что детская фотография иллюстрирует на мгновение безыскусный рассказ. Но вся цепь «блокадных ассоциаций» приходит в движение в нашем сознании от одного этого, словно в зеркале отразившегося в глазах образа: «как мать зашивали в простыню».

Эффект воздействия здесь однозначен, мысль проста и вместе с тем величественна: вот на каком трагическом фундаменте зиждятся наши сегодняшние мирные дни. И режиссер понимает: не нужно формальных ухищрений.

Но, к сожалению, проявление этой благородной сдержанности — словно редкие драгоценные зерна в киноповествовании, для которого в основном характерны умилительная экзальтация и откровенное назидание. Так, эпизоду-воспоминанию предшествует сцена в детском доме, с которой, собственно, и начинается фильм. На торжественной линейке дети приветствуют приехавшую к ним в гости бывшую воспитанницу детского дома, знатную швею, лауреата Государственной премии СССР Тамару Дмитриевну Чистякову. Чтение стихов, подарки, разговоры на тему, кем быть: «я хочу учительницей», «а я модельером». Словом, встречающаяся во множестве фильмов сцена, способная в таком виде восприниматься лишь как клише.

В сопоставлении с блокадным воспоминанием Чистяковой авторская мысль сцены в детдоме читается просто: вот как жили мы, а вот как живут наши дети. Высказана она на экране с предельной прямотой, но только уже, к сожалению, превратившейся в прямолинейность.

Фальшь ощущается и в другом биографическом эпизоде фильма — сцене свадьбы. Нам пытаются продемонстрировать безудержное веселье, нас пытаются убедить в безраздельном счастье героини. Но эпизод з а д а н, он несет на себе ярко выраженную тематическую нагрузку — «личное счастье». На экране же мы видим, как скованно держатся люди за столом, как напряжены их лица, даже Тамаре Чистяковой изменяет естественность поведения, присущая ей в других ситуациях фильма. Слышим поздравительную речь директора швейного объединения — «наши милые, чудесные молодые друзья... эта маленькая дружная компания»,— а понимаем, что реальное содержание кадра рассказывает нам о судьбе героини больше и точнее, я бы даже сказал, честнее, нежели слова — во взгляде, в неуловимой атмосфере вечера ощущается то, что рождено в самой глубине души героини фильма. Но драматургическая и режиссерская «оркестровка» свадьбы обволакивает правду жизни флером наигранной бодрости и благостности. Мы, зрители, конечно, в отличие от директора объединения не столь хорошо знаем Тамару Чистякову. И слова, прозвучавшие за столом, наверное, правильны и от души сказаны. Да только, слушая их, веришь больше тому, что видишь. Объектив камеры глубже и жестче схватывает штрихи судьбы Тамары Дмитриевны, судьбы, в которой и радость и счастье накапливаться начали с опозданием — за чертой военного детства.

Лента М. Литвякова относится к жанру кинопортрета, раскрытие личной судьбы героя здесь — главная задача. Тем более важно, какими художественными средствами, с какой мерой такта и доверия к зрителю показана эта судьба. Чрезвычайно важно и то, во имя чего эта судьба воплощена на экране, насколько ясно и крупно просматривается сквозь биографию одного человека биография поколения, социальные черты эпохи. Зачем, к примеру,

включен в фильм эпизод, снятый во время перерыва на швейной фабрике? Мы видим, как одна девушка ест конфету, другая подкрашивает ресницы, третья причесывается у швейной машины. Швея, ждущая ребенка, с улыбкой наблюдает за танцующими подругами. Ощущение словно тебя пригласили полюбоваться: вот она какая, фабричная жизнь, вот они какие, фабричные девчонки! А какие? Ничего об этом фильм не говорит. А ведь в данном случае перед нами не просто фильм о женщине, пережившей блокаду, или очерк об одной из сотен работниц ленинградской швейной фабрики. Жизнь Чистяковой — драматический и прекрасный портрет человека выдающегося, в котором действительно фокусируются черты поколения, ибо очевиден государственный масштаб свершений Тамары Чистяковой, высокая мера ее трудового подвига. Таков, очевидно, был авторский замысел фильма. Что же помешало его полнокровному воплощению?

Размышляя об этом, обратимся к другому киноочерку — «Кузьмич, Адам и другие», коллективный герой которого — бригада доменщиков Карагандинского металлургического комбината — казахстанской «Магнитки». «Центр тяжести» фильма — судьба бригадира Тулегена Адам-Юсупова и его учителя, старшего мастера Кузьмы Павловича Геращенко.

Биографии этих людей воспроизводятся средствами в общем-то традиционными для кинопублицистики — юношеская фотография Тулегена (пиджак внакидку, папироса в углу рта — первый парень на деревне), кадры старой хроники — пуска казахстанской «Магнитки», рассказы самих героев — Адам-Юсупова, его отца, Геращенко. Но постепенно в череде портретных крупных планов, съемок цеха, архивных документов прорисовывается коллективный портрет бригады, обретающий и социальные черты. Фильм направляет нашу память к оставшимся за рамками кадра страницам биографии советской промышленности времен ее мужания, расцвета. И это общение рождается в процессе образного постижения всего нескольких судеб, судьбы одной бригады.

Вспоминает Тулеген, как боялся сам приблизиться к печи — страшно было. Сама обстановка доменного цеха с расплавленным металлом, бушующим огнем внушала страх сельскому трактористу, решившему переменить профессию, да к тому же была травма, ожог, полученный еще во время учебы в Магнитогорске. Ушел бы Адам-Юсупов из металлургии, если бы не старший мастер Геращенко, сумевший найти нужные слова, убедить, ободрить, а потом и разглядеть в юном казахе талант рабочего.

А кто он сам, Геращенко? Фильм недекларативно, крупными, рельефными «мазками» рисует биографию мастера. Вот он в кадре, старый мастеровой человек — лицо с крупно вылепленными складками, лукавый блеск глаз, южное придыхание в говоре. Как он попал сюда, в Темир-Тау из родных украинских степей? Авторы не торопятся выкладывать нам анкетные данные. Это все будет, но позже, а пока авторы хотят приблизить к нам героя, чтобы мы узнали и полюбили его. Разговор же пока идет о том, как пускали первую печь комбината и столкнулись, прожигая летку, два доменных аса, два старых горновых — каждый по-своему хотел сделать. Окрашенное добродушным юмором воспоминание старого рабочего обретает яркие черты рассказа именно о том времени, передает пафос эпохи.

По мере знакомства с героями фильма мы зримо представляем, как в переплетении личных судеб героев обрела плоть интернациональная традиция нашего рабочего класса, воплотившаяся в жизненном пути старого мастера, что пролег через всю многонациональную страну, в его учениках — казахах, молдаванах, украинцах, русских. Этот мотив постоянно присутствует в фильме, развивается, «держит» сюжет повествования, насыщая его глубоким публицистическим содержанием.

Вот сцена в раздевалке. Скамейка, стол. Недолгая передышка в огненном труде горновых. Люди разговаривают, пошучивают. Сарбасов берет у Шевченко сигарету: «Ты же говорил, что бросил курить. Так ты свои бросил? На чужие перешел?» Еще какие-то веселые реплики. Впереди новоселье. Валерий Сырбу получил новую квартиру.

— Мне туда надо будет или магнитофон или пластинки хорошие.

— А что плясать будут на новоселье? Украинскую, цыганочку?

Диктор. Сырбу должен оправдать свою фамилию — сплясать молдавскую сырбу.

Валерий. Я не умею. Я казахстанский молдаванин.

Диктор. Казахстанский молдаванин, как вам понравится такая национальность? Выходит, она есть?

Адам-Юсупов. У нас все есть: казахи, русские, украинцы.

Авторский комментарий здесь немногословен. Сказано диктором вообще очень мало — «казахстанский молдаванин». Брошена реплика, брошена легко, шутя, но вместе с тем на фоне увиденного и прочувствованного нами механизм ассоциативного мышления у зрителя начинает работать, раскрывая и углубляя мысль в различных ее оттенках.

А как эффективна — и эффектна — здесь работа с фонограммой. В повествовании о Кузьмиче, Адаме и других горновых, помимо видимых на экране героев, есть еще одно действующее лицо, невидимое, но проявляющее себя весьма умно и активно. Это диктор. Шутливый обмен репликами рождает ощущение диалога автора со своими героями, настолько органично соединены синхронные записи с дикторским текстом. Изящность и точность технического приема, ставшего приемом художественным, определяется здесь смысловой задачей. Временами просто забываешь, что за кадром диктор — настолько естественно вливается его слово в разговоры рабочих, оттеняя удачно брошенную кем-то из героев шутку, направляя наше внимание на главное. Причем все это делается мягко, ненавязчиво, точно, находятся нужные, свойственные месту действия слова. Авторам фильма удалось без привлечения в кадр собеседника-интервьюера сделать диктора полноправным участником событий.

В фильме документалистов Казахстана оптимизм и поэзия не привносятся искусственно в быт героев, а «добываются» чутким наблюдением за их буднями. Потому этим кадрам веришь сразу и безоговорочно. Непринужденно держатся в раздевалке горновые бригады Адам-Юсупова, естественна пластика их движений, в минуты короткого отдыха на лету схвачены веселые реплики, не тронута, «не прибрана» для съемки обстановка в раздевалке.

И тут-то вновь с сожалением вспоминаешь срепетированность многих важных сцен в ленинградском фильме.

...Гремит музыка. Празднично убран цех. Идет конкурс рабочего мастерства, транслируемый по телевидению. В кадре ведущий. Он говорит о том, что сшитые сейчас платья поступят на прилавки магазинов, о волнении, которое испытывают участницы состязания. Постепенно тема волнения становится главной в рассуждениях телекомментатора. Он подходит к члену жюри конкурса Тамаре Дмитриевне Чистяковой, представляет ее зрителям и спрашивает, испытывала бы она волнение, если бы сидела не за столом жюри, а за швейной машиной? «Разумеется, испытывала бы, будь я на месте девушек», — отвечает Чистякова. И чувствуется, что только вежливость сдерживает ее недоумение по поводу вопроса, ответ на который очевиден. Но ведущий на этом не успокаивается. Теперь его интересует, волнуется ли швея, ежедневно приходя на свое рабочее место, на что Тамара Дмитриевна опять-таки резонно отвечает, что мудрено, мол, волноваться каждый день, если работаешь уже двадцать три года.

Такая необязательность приема, случайность монтажной перебивки характерны и для других эпизодов фильма. Минуту спустя на экране появится директор объединения Елизавета Михайловна Башаева, но монолог ее вдруг прервется сигналом селектора (съемка идет в кабинете). Кто-то из сотрудников советуется с директором. Как бы вы думали, о чем? Где лучше раздобыть необходимую какой-то редакции фотографию делегата идущего в эти дни съезда профсоюзов — швеи объединения Галины Михайловны Федяновой. Как лучше взять у нее интервью — по телефону или после возвращения в цех?

Драгоценное экранное время уходит на воссоздание этой суеты, а зритель пока мучительно соображает, для чего в действие вводится другая знатная швея — Федянова? Вскоре это выясняется. Опять торжественная музыка.

Московский вокзал, встреча делегатов профсоюзного съезда, репортер берет интервью у Федяновой. Вопрос один: «Какую роль в вашем трудовом успехе сыграл почин Тамары Дмитриевны Чистяковой?» Так вот в чем дело... Федянова сообщает, что брошенный Чистяковой призыв соревноваться за освоение смежных профессий помог ей взять обязательство выполнить пятилетку меньше чем за два года.

Не надо быть искушенным в производстве человеком, чтобы понять, какой огромный не только экономический, но и социальный смысл содержится в этом понятии — освоение смежных профессий, особенно для швейной отрасли. Речь ведь идет о повышении производительности труда, об укреплении творческого начала в работе, исключении монотонности, однообразия операций, сопутствующих конвейерному производству. Говорю об этом не потому, что в фильме обязательно надо было пояснить технологическую суть новаторского начинания, показать конкретный производственный опыт Чистяковой. На то есть научно-популярное, технико-пропагандистское, учебное кино. Нас же, разумеется, интересует характер человека, мы ведь стремимся постигнуть л и ч н о с т ь работницы, живущей не в атмосфере парадных торжеств и раскрывающей себя прежде всего в труде. Между тем в фильме практически не делается даже попыток таким образом раскрыть характер героини. Ничего не говорят нам и чисто внешние, невыразительные кадры, в которых то мелькнет Чистякова за швейной машиной, а то мы услышим рассказ директора о том, какой чудесный человек Тамара: «вся светится, когда говорит о своей профессии», или, наконец, увидим конкурс рабочего мастерства с комментарием, о котором шла речь выше. Вспоминается в этой связи история, описанная Катаевым в «Траве забвенья». Молодой писатель приносит свой рассказ Бунину. Понимая, что литературный герой должен иметь профессию, и помня бунинское предостережение против привычки ремесленников-беллетристов называть своего молодого героя «студентом первого курса», он чисто произвольно делает его декоратором. Бунин внимательно слушает рассказ, наполненный любовными переживаниями и завершаемый изображением утра на бульваре, где по гранитным ступенькам лестницы расхаживают розовые в лучах рассвета голуби, и... гневно бьет кулаком по столу. «И это все? Так какого же черта вы морочили нам голову? Мы... сидим как на иголках и ждем, когда же ваш декоратор начнет писать декорации, а оказывается ничего подобного: уже все. Розовые голуби — и конец!»

Разумеется, смысл этой литературной притчи не в том, что декоратор в рассказе обязательно должен писать декорации, а швея в фильме сидеть за швейной машиной. Ощущение профессиональной причастности к делу, портретные черты, накладываемые на рабочего характером труда, можно передать и отраженно. Но создать полнокровный портрет человека-труженика, по существу выключив его из дела, которым он живет в реальности, невозможно. А такое происходит в наших документальных фильмах нередко, несмотря на внушительные панорамы цехов, крупным планом снятые реки расплавленного металла, потоки зерна и многие другие внешние, иллюстративные атрибуты производства.

Предвижу вопрос: а разве не иллюстративен упоминавшийся выше эпизод, который запечатлел в минуты отдыха бригаду карагандинских доменщиков, снятый вроде бы по тому же принципу чисто репортажного наблюдения? Почему возникает подобная разность восприятия в тождественных по форме и задаче фильмах?

Думается, что ощущение значительности обыденного рождается не само по себе, а как следствие незримого глубинного взаимодействия таких эпизодов с течением авторской мысли, всей атмосферой фильма. Но т о л ь к о в таких случаях, ибо только тогда хроникальный репортаж становится способом художественного выражения мысли.

В творческой биографии М. Литвякова рецензируемой картине, поставленной им совместно с И. Калининой по сценарию Б. Добродеева, предшествовала большая и принципиальная удача — публицистическое повествование, посвященное главным стройкам девятой пятилетки — фильм «Девятая высота», отмеченный

«Тамара Чистякова»

Государственной премией Совета Министров РСФСР имени братьев Васильевых. В этой картине режиссер продемонстрировал многие лучшие качества советской кинодокументалистики — широту отображения действительности, глубокое чувство современности, неподдельный интерес к личности человека, чьим трудом творятся пятилетки. Недаром в сюжете, посвященном тюменской нефти, наряду с ярко снятыми кадрами преображенной тайги, сибирских городов отчетливо запоминается образ одного из открывателей Самотлора, бурового мастера Григория Ивановича Норкина.

Умение режиссера в мгновения короткой встречи героя со зрителями высветить его личность, оттенить манеру разговора, поведения, выявить характер ощущается и в некоторых штрихах кинопортрета Тамары Чистяковой. Но, увы, только в штрихах. Все дело в том, что эпизод в раздевалке из картины «Кузьмич, Адам и другие», вплетенный в ткань документального повествования, продолжает естественный ход размышлений авторов о людях труда, а обеденный перерыв на швейной фабрике в ленинградской картине остался на экране случайной иллюстративной вклейкой, декларативным жестом, псевдолирической деталью.

Но, может быть, дело и в самом жизненном материале? Ведь не всякая человеческая судьба может реализоваться в образной ткани кинопортрета. Не случайно же кинодокументалисты подчас охотнее обращаются и нередко ярче снимают будни геолога, врача, исследователя, чем токаря, швеи, технолога. Действительно, легче найти сюжетный, а вернее, фабульный элемент в профессии, изначально содержащей в себе динамизм действия — поиск, операцию, открытие. Такого рода сопротивление материала испытывает в какой-то мере не только кинематографист, но и писатель, журналист, всякий, кто пытается углубиться в рабочую тему.

Помнится, много лет назад я получил задание в газете написать очерк о токаре, проработавшем не только на одном заводе, но на одном станке сорок лет. Такая цифра, признаюсь, меня поразила. Столько событий произошло в мире за четыре десятилетия, а он изо дня в день, в один и тот же час появлялся в цехе, включал двигатель станка, закреплял деталь! Поражало и несоответствие такого удивительного постоянства, однообразия существования характеру моего героя. Человек-то был живой, динамичный, мыслящий и даже артистичный. Как же мог он примириться с таким ритмом жизни? Но в том-то и дело, что однообразие это было кажущимся. Понадобились долгие дни общения с этим человеком, погружения в заводскую жизнь, прежде чем открылось истинное содержание этих десятилетий, наполненных всем, чему положено быть в человеческой жизни,— столкновением страстей, острыми конфликтами, глубокими переживаниями.

Осознав все это, понимаешь, что дело не в профессии, а в личности человека, избравшего профессию, и коли человек ярок, интересен, он обязательно раскроется, проявит себя в любом роде деятельности, осветив и наполнив ее све-

том творческой индивидуальности, темперамента, ума. У моего героя были сложнейшие заказы, требовавшие изобретательности и мастерства, десятки учеников, общественная работа и много других слагаемых полнокровного бытия, в котором ежедневный в течение сорока лет приход в цех, привычная поза у станка были чисто внешними рамками, контуром сложной и насыщенной интереснейшими проблемами жизни.

Разумеется, для того чтобы разомкнуть, раздвинуть эти рамки, преодолев тем самым сопротивление материала, и ощутить подлинный смысл и наполненность предмета художественного исследования, требуются усилия, труд, время. Но необходим и еще один непременный фактор, еще одна особенность в подходе к теме, которая проявилась в работе авторского коллектива фильма «Кузьмич, Адам и другие» и в значительной мере предопределила его успех. Лента эта отнюдь не совершенна. Профессиональные сбои и изъяны в данной работе казахских кинематографистов очевидны. Длинноты, знакомые по газетным фотографиям парадные проходы бригады перед объективом, избыток иллюстративных «огненных» кадров, кочующих из фильма в фильм о металлургах, незавершенность и прямолинейность сюжетной линии ухода горнового Онищенко — все это снижает художественную ценность картины. И тем не менее почему же мы с интересом и волнением следим за неторопливо развивающимся действием и чередованием непритязательных сбивчивых монологов? Почему так интересно видеть и слышать старого казаха Дуйсенбая Адам-Юсупова, трогательно рассказывающего о том, как поразила его работа внука Тулегена: «Я испугался... чуть не плакал». Что, казалось бы, кроме экзотики, в речи старого кочевника? А словно высеченное из камня лицо самого Тулегена, чередование веселья и твердости в его глазах— разве и он не всего лишь пластический образ? И в его монологе тоже не бог весть какие открытия — рассказ о коллективизме в труде горновых, о том, какая это нелегкая профессия, как высвечивает она человеческие слабости. Но наблюдать и слушать его интересно, ибо подобные сцены в фильме создают ощущение твоей зрительской причастности к состоянию душевного самоуглубления, в котором живут на экране герои. Причем авторы добиваются этого наглядностью родовых преимуществ именно документального кино: длительным кинонаблюдением за членами бригады, исследованием образов металлургов. Их яркие характеристики передаются в фильме прежде всего пластикой, светом и мастерски снятыми оператором Л. Кузьминским крупными планами (портретные кадры вообще наиболее удачны в фильме), лирической, личностной интонацией диктора. Думается, что секрет обаяния этого фильма в истинном, глубоком и всепроникающем интересе авторов к личности рабочего человека, интересе, который они сумели передать и нам, зрителям. Этот интерес, эта увлеченность помогают компенсировать художественные несовершенства и просчеты, ибо увлеченность всегда и пленяет зрителя.

Сложна и труднодоступна в кинопублицистике рабочая тема, если руководствоваться высокими критериями соотнесения фильма с подлинной жизнью. Но только эти критерии и дают возможность трезвой оценки удач и просчетов. Даже две скромные документальные ленты дают представление о том, какие возможности отражения важных проблем и явлений нашей жизни открывает обращение к людям труда, к рабочему классу страны. Многое здесь документалистами сделано и делается. Но тем ответственнее каждое новое вторжение в эту область кинодокументалистики, тем более глубокого и серьезного подхода требует всякая попытка воплощения на экране образа современного советского рабочего.

Камиль Ярматов

Два штурма Бухары

Камилю Ярматову — 75 лет. Один из старейших мастеров советского киноискусства, первый таджикский кинорежиссер, один из основателей кинематографа Советского Узбекистана, создатель широко известных фильмов «Друзья встречаются вновь», «Алишер Навои», «Авиценна», «Буря над Азией», «Всадники революции», «Гибель черного консула», «Одна среди людей» и других приходит к своему славному юбилею в расцвете творческих сил, приступив к работе над картиной, посвященной первому президенту Узбекистана Юлдашу Ахунбабаеву.

Недавно народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета Узбекской ССР Камиль Ярматов закончил большую книгу воспоминаний «Возвращение», которая готовится к печати в издательстве «Искусство».

Сердечно поздравляя юбиляра, мы предлагаем вниманию читателей главу из этой книги.

Фильм «Всадники революции» мы с Михаилом Мелкумовым задумали как продолжение «Бури над Азией», как вторую часть киноэпопеи о революции в Туркестане. Киноэпопея эта превратилась затем в трилогию: заключительной ее картиной стала «Гибель черного консула». В первой ленте, как уже знает читатель, речь шла об октябрьских днях в Средней Азии. Герои «Всадников революции» — бойцы отдельного кавэскадрона ЧОН, помогающие чекистам раскрыть заговор белогвардейского подполья: заговорщики установили связь с эмиром Бухары, намереваясь перейти к нему и возглавить его воинские части.

Как мне хотелось, чтобы и в этом фильме появился подлинно народный образ — покоривший меня самого Ялантуш! Но... ведь он погиб в «Буре над Азией». Не воскрешать же его по примеру Ильфа и Петрова, вернувших к жизни в «Золотом теленке» Остапа Бендера,— не тот случай, не тот жанр. Эдакий авторский финт наверняка подорвал бы доверие публики к картине. Однако без Шукура Бурханова будущей ленты я не представлял. И мы с Мишей сочинили фигуру Азнавур-палвана, несомненно, перекликавшуюся с Ялантушем, но являющую нам уж не стихийного бунтаря, а обогащенного опытом революции сознательного борца. Шукур, как всегда мощно, сыграл Азнавур-палвана, с его силой духа, невозмутимостью, добротой, чувством юмора. Преданностью делу революции.

В связи с работой над «Всадниками» задену тему вроде бы для кинематографического творчества и производства побочную, второстепенную, а на самом деле — всегда злободневную. Ибо касается она судьбы, здоровья, а то и жизни людей. Имею в виду технику безопасности на площадке.

Большинство моих фильмов насыщено батальными сценами, скачками, преследованиями, взрывами, стрельбой, рукопашными схватками и сабельными боями. И за всю долгую жизнь в кино у меня, слава богу, не было серьезных происшествий, не говоря уж о несчастных случаях. Почему? Потому прежде всего, что с первых режиссерских шагов

взял себе за твердое правило: перед началом съемки, не передоверяя никому, лично убедиться, приняты ли все меры предосторожности. Говорят, Тамерлан, отправляясь в поход, осматривал каждого десятого коня и всадника. Насчет «железного хромца» удостоверить не берусь, а вот командир нашего кавполка Хамдам-хаджи Каландаров был, пожалуй, подотошнее самого Тимура. Вот я и перенял у Хамдама эту манеру, притащив ее из армии с собой в кинематограф. И поверьте, если предстоит снимать конную атаку, я накануне выясню, как держатся верхом наездники, а перед командой «Мотор!» проверю на площадке седловку коней. Бог бережет только береженого...

Однако мне пришлось убедиться, что проруха бывает не только на простодушную старуху, но и на умудренного десятилетиями службы в кино старика. И убедился я в этом как раз на съемках «Всадников революции».

В фильме есть ключевой эпизод. Белогвардейский связной передает письмо для эмира пилоту специально приземлившегося самолета. Конники чоновского эскадрона, окружив самолет, забрасывают его гранатами и перехватывают послание.

Для съемок мы выбрали ровную площадку возле кишлака Заркент, километрах в 60-ти от Ташкента. С большим трудом «одолжив» в ДОСААФе учебный самолет, мы добавили ему вторую плоскость, чтобы он напоминал «фарман» или «ньюпор» времен гражданской войны. Замечу попутно, что генерал, председатель нашего республиканского ДОСААФа, обещал запросить у Москвы разрешения списать эту машину и отдать ее киностудии «Узбекфильм».

Так вот, привезли мы в Заркент досаафовского летчика-инструктора, он осмотрелся, площадку одобрил и через несколько дней посадил на нее свою «птичку».

Как снять взрыв самолета? Спланировали мы так: в большую яму заложили килограммов десять черного пороха, тол, перемешанные с золой и песком, прикрыли слоем земли, а сверху вбили маленькие колышки, такие, чтоб не заметил дотошный зритель. Когда самолет, двигаясь, минует задним колесиком эти колышки, мы взорвем заряд, земля и дым закроют машину. Затем съемка приостанавливается, самолет уберут из поля зрения камеры, на его месте разложат изготовленные декораторами «обломки». И мы возобновляем съемку.

Подробно проинструктировав всех участников, я особо подчеркнул взрывнику: замкнешь цепь только после сигнала — я резко опущу правую руку. Правую, понятно? Снимать, покуда не будет команды «стоп».

«Мотор!» Опускаю левую руку — самолет пошел, начали работать все шесть камер, нацеленные на колышки. Подняв десницу, напряженно жду, когда самолет минует колышки — то есть границу опасности... вот он приближается к опасной зоне... вот передними колесами въехал на нашу яму... И вдруг...

Не знаю уж в точности, что случилось — дрогнула рука у Фархада-взрывника, сработал ли у него какой-то контакт в таинственной подкорке, но только в тот момент, когда наш «фарман» оказался над миной, грянул взрыв. Самолет швырнуло вверх словно катапультой метров на десять, он перевернулся в воздухе «спиной» вниз и, согнувшись пополам, брякнулся плашмя оземь... Кошмар!

Самообладание не покинуло меня (а может, сработал обыкновенный страх).

— Продолжайте снимать! — крикнул я, мигом сообразив, что эти кадры наверняка будут не лишни для следствия и суда.

Забегая вперед, скажу, что следствия и суда не было. А кусок получился великолепный — он и вошел в фильм. От взрыва дрогнула земля, главная камера, возле которой стояли мы с оператором-постановщиком Мироном Пенсоном, во время съемки перекосилась, что придало кадру еще большую эффектность... Многие потом спрашивали: как вам удалось так натурально снять взрыв самолета? Мы скромно отвечали: так уж удалось...

Но все это было потом, потом... А там, на площадке, как только перестали работать камеры, мы все, вместе с массовкой, человек сто, бросились к самолету. Когда машину — точнее, то, что от нее осталось, — приподняли,

На съемках фильма «Далекие, близкие годы» в Хорезме. Микеланджело Антониони, Али Хамраев, Камиль Ярматов

первым на землю «выпал» мой ассистент Шамшаров, который дублировал актера, игравшего белого связного. Встав на ноги, он растерянно мотал головой, не очень еще понимая, на каком он свете. Спрашиваю: «Где летчик?» (Весьма умный вопрос!) Шамшаров, все еще мотая головой, отвечает: «Там, там...» Трясем останки самолета сильнее — наконец, головой вниз, чертыхаясь и матюкаясь, выползает пилот. Интересуюсь: «Вы целы?» «Да цел, абсолютно цел,— отвечает. — А что, собственно, произошло?» «Потом, — обещаю, — объясню. А сейчас дайте-ка вас все-таки ощупаю...»

И что вы думаете? Ни у летчика, ни у Шамшарова ни одной царапины. Потом говорили, что оба они родились не просто в рубашках, а в нейлоновых сорочках. Не спорю, но полагаю, что в таком же обмундировании появился на свет и я сам...

Как быть? Вижу, народ предельно взвинчен. И я счел за благо продолжить съемки: занятость делом — психологический амортизатор, и взвинченность, нервный шок пройдут в работе постепенно, наименее болезненно. Мы не давали группе покоя, до самого захода солнца снимая эпизод за эпизодом...

Маячила «приятная» перспектива свидания с председателем ДОСААФ. Всю ночь после этой истории я расхаживал по двору свое-

го дома в Ташкенте, заново и заново переживая взрыв и вознося благодарность всем материальным и нематериальным силам за то, что обошлось без жертв. Утром явился к генералу.

Вхожу в кабинет и не знаю, с чего начинать. Душа в пятках. Генерал идет мне навстречу, радостно объявляя:

— Поздравляю, Камиль Ярматыч, есть ответ из Москвы: самолет разрешено передать вам.

Вот тут-то я рассказал генералу все как было.

Молча выслушав мои «показания», председатель ДОСААФ молвил:

— Вот что, товарищ Ярматов, забирайте самолет куда хотите, делайте с ним, что хотите. Вы мне ничего не рассказывали, я ничего не слышал. Слава богу, что кончилось благополучно.

Благополучно-то благополучно, но я получил жестокий урок. И — поделом. Не забуду его по гроб жизни... На собственной шкуре прочувствовал, как мудра истина: покой нам только снится. И еще одна: век живи, век учись.

Ну а фильм — фильму выпала честь открывать Ташкентский международный кинофестиваль 1968 года...

Однако особое место в моем сердце занимает последний фильм трилогии — «Гибель черного консула». Работал над ним я с юношеским подъемом и юношеской же обостренностью чувств, ощущая нередко странную раздвоенность: словно сместились пласты времен и мне дано пребывать сразу здесь и там, в настоящем и прошлом... Путая иной раз — какое же время *настоящее*? — я с достоверностью ощущал *себя* Ярматовым Камилем Ярматовичем, режиссером киностудии «Узбекфильм» шестидесяти семи лет от роду, осуществляющим постановку фильма о разгроме Бухарского эмирата. Однако сквозь здравый смысл, сквозь сегодняшнее мое, траченное годами и болезнями обыденное «я» проступало «я» иное — зыбкое и тревожное, казалось бы, давным-давно изжитое: семнадцатилетнее, во весь опор, очертя голову мчащее с гортанным протяжным криком на красавце Джейране, поднявши драгунскую шашку, в конной лаве, атакующей под стенами священной Бухары сарбазов-фанатиков эмира...

Да, фильм этот щемяще дорог мне потому, что подготовка сценария и съемки возвратили меня на круги юности в незабвенные годы боевого братства, высокой романтики революции. Пережитое тогда прихлынуло вновь, преобразуясь в художественную ткань будущей ленты...

Конечно же, одних личных впечатлений вкупе с нажитым опытом было куда как недостаточно для задуманного фильма. За полвека до съемок «Гибели черного консула», штурмуя эмирскую Бухару, я и мои сверстники воспринимали события с не очень-то широкой позиции «окопа» — точнее, седла, глазами рядовых и очень молодых участников. Следовало факты, эпизоды, где я был «действующим лицом», крупномасштабные детали «наложить» на «генеральную карту», чтобы обозреть историческое действо в целом, взглянуть на него с вышки времени, открывающей достаточный «сектор обзора».

Поэтому, прежде чем взяться за сценарий, мы дотошно изучали литературу, беседовали со специалистами, копались в документах. И постепенно, шаг за шагом перед нами раскрывался в своей исторической последовательности, в сложностях и противоречиях, в аспектах социальном, внутриполитическом, международном ход событий, который привел к краху эмирата и гибели «черного консула».

Прозвище «черный консул» дали последнему Бухарскому эмиру младобухарцы — члены оппозиционной нелегальной партии, действовавшей в эмирате. Откуда оно взялось? Это объясняет в нашем фильме сам эмир: «Так называла русская интеллигенция князя Шишковского, главу тайной канцелярии в эпоху Екатерины II. Этот князь, по утверждению историка Ключевского, истреблял в застенках цвет русской нации... Если младобухарцы считают себя цветом нации, то я готов оправдать этот высокий титул, которого они меня удостоили».

Партия младобухарцев (джадидов) высту-

пала против реакционного феодального режима, хотя по составу своему была неоднородной. К ней примыкала интеллигенция, выходцы из мелкой и даже крупной бухарской буржуазии. Правое крыло младобухарцев хотело лишь ограниченных реформ буржуазно-либерального толка, некоторые джадиды, зараженные махровым национализмом, докатились позже до предательства, перейдя в стан басмаческой контрреволюции, но в ядре партии были искренние революционеры, они стали впоследствии сознательными коммунистами.

Лидер младобухарцев Файзулла Ходжаев, возглавивший после свержения эмира Совет народных назиров — правительство Бухарской народной советской республики,— вырос в видного деятеля Узбекской ССР, стал председателем ее Совнаркома. Это был человек незаурядный, разносторонне одаренный. По рождению Ф. Ходжаев принадлежал к торговой элите Бухары. Сын крупнейшего купца-миллионера, который своим богатством соперничал с самим эмиром Сеидом Алимханом, Файзулла учился в Сорбонне и Петербургском университете, получил блестящее образование, в совершенстве знал несколько иностранных языков.

Уже в ранней юности он соприкоснулся с революционными кругами, вошел в студенческие кружки в России и за рубежом. Примкнув к левому крылу младобухарцев, искренне сочувствовавшему большевикам, он не только всецело отдал себя делу революции, но и несколько миллионов золотом, унаследованных от отца и хранившихся в одном из швейцарских банков, передал Советскому правительству Туркестана. В сценарии об этом поступке Ходжаева (в нашем фильме — Убайдуллы) рассказывал красочный эпизод, происходивший в Женеве. К сожалению, в фильм он не вместился.

Но в картине есть другая сцена, связанная с «анкетой» Камала Убайдуллы. Впервые встретившись с Фрунзе, Камал поясняет ему:

— Я был членом нелегальных кружков в Петербурге, знаком с некоторыми работами Ленина, может быть, это и способствовало тому, что я встал на сторону народа, хотя я чужд ему по своему социальному происхождению.

— Важна идеология человека,— возражает Фрунзе. — Это не мое личное мнение, а директива нашей партии.

Этот диалог вызвал сомнения у одного товарища, смотревшего картину. «Мог ли Михаил Васильевич Фрунзе в период столь острой классовой борьбы так пренебрежительно отозваться о критерии классового происхождения? — раздумчиво сказал он. — Не уверен... Нет, не уверен. У вас есть документальное подтверждение, что Фрунзе так говорил?»

«...Подтверждения у меня нет, но я уверен: если даже подлинный Фрунзе их не произносил, то в соответствующей ситуации обязательно бы произнес, не мог не произнести! Ибо такова, действительно, установка Ленина, установка партии. Сколько прекрасных революционеров-большевиков, видных деятелей нашей партии формально имели «социально чуждое происхождение». Чичерин, Коллонтай, Инесса Арманд, Дзержинский, Луначарский, Тухачевский, Красин, Менжинский, Крупская... перечень можно продолжать и продолжать! Партия всегда была за индивидуальный подход к людям, судила о них по их мыслям и делам»,— так запальчиво высказался я, но оппонент согласился со мной не сразу.

Однако мы остановились на младобухарцах.

Нужно заметить, что в руководящих кругах Советского Туркестана не было единодушия в отношении к младобухарцам. Одно время возобладало мнение, что поддерживать надо только бухарских коммунистов, а с младобухарцами порвать всяческие отношения, ибо это партия буржуазная, которая после революции в Бухаре немедленно станет силой враждебной. В доказательство приверженцы такой точки зрения ссылались на программу младобухарцев, отличавшуюся от программы Бухарской компартии.

Ф. Ходжаев обратился к Владимиру Ильичу Ленину, предлагая принять свою партию в состав РКП(б) и настойчиво прося помочь

бухарским революционерам добиться того, «чтобы нынешняя Бухара английская стала Бухарой революционной, чтобы из гнезда контрреволюции она превратилась в авангард восточной революции».

Ознакомившись с письмом Файзуллы Ходжаева и приложенной к нему программой партии младобухарцев, Владимир Ильич Ленин направил их в Оргбюро ЦК РКП(б), которое не только признало необходимым оказать этой организации содействие в ее революционной борьбе, но и высказалось за создание блока всех демократических, прогрессивных и революционных сил Бухары против эмирской власти в интересах победы революции.

А на заседании Туркомиссии ЦИК и СНК РСФСР 3 августа 1920 года, за месяц до ликвидации эмирата, представитель Туркестанского центрального бюро младобухарцев по поручению Файзуллы Ходжаева объяснил членам Туркомиссии, что существующая программа младобухарцев, отличная от программы РКП(б) в своих принципиальных основах и требованиях, является тактическим шагом, дающим возможность младобухарцам, сочувствующим идеям коммунизма, ближе подойти к массам бухарского населения и вовлечь в борьбу с бухарским эмиром те его слои, которые не готовы еще пойти за прямо и ясно сформулированными коммунистическими лозунгами. Поэтому необходимо впредь до переворота в Бухаре иметь для партии младобухарцев особое название, отличное от коммунистической. Но на другой же день после переворота, когда будут устранены тактические мотивы, партия младобухарцев примет официальное название и программу Коммунистической партии.

Так и произошло.

Уже 11 сентября 1920 года, на девятый день после взятия Бухары, партия младобухарцев влилась в Бухарскую компартию. Бухарская коммунистическая партия разрослась теперь до четырнадцати тысяч членов, из которых после перерегистрации осталось полторы тысячи.

Именно Файзуллу Убайдуллаевича Ходжаева мы и избрали прообразом главного героя ленты — младобухарца Камала Убайдуллы. Его достойно сыграл молодой актер Ш. Иргашев.

...Убайдулла готовит убийство эмира Бухарского. Узнав об этом, туркестанские большевики решают: надо во что бы то ни стало помешать террористическому акту, спасти трудящихся Бухары от кошмаров белого террора, который правители эмирата — как бы ни кончилось покушение Убайдуллы — в отместку обязательно обрушат на страну.

С таким заданием — предотвратить покушение — и посылают в Бухару Азнавур-палвана — конечно же, Шукура Бурханова. Да, в ленте было где развернуться таланту этого удивительного артиста!

К концу фильма Убайдулла и Азнавур парламентерами идут в самое логово тирана — в Бухару, в эмирскую крепость Арк, чтобы предъявить эмиру условия сдачи. И погибают от рук палачей.

Реальный Файзулла Ходжаев не ходил парламентером к эмиру. Но «сочиняя» этот эпизод, мы отталкивались от двух подлинных исторических фактов.

Факт первый. Эмирская Бухара была оплотом реакции в Средней Азии, «настоящим очагом всех белых сил, ушедших из страны революции, местом наступления английской контрреволюции, центром политического и духовного руководства басмаческим движением против Туркестанского Советского правительства» (Ф. Ходжаев). В Бухару устремилась всяческая контрреволюционная нечисть. Там был разработан план вторжения в Советский Туркестан. По замыслу эмира, ударом с трех направлений предполагалось, расчленив войска Туркфронта, уничтожить их по частям, захватить Ашхабад, Самарканд и Ташкент и, закончив к концу 1920 года войну, провозгласить «Великий эмират Туркестана».

Но Фрунзе не оставлял мысли сделать последнюю попытку нормализовать отношения с Бухарским эмиратом. И вот 14 марта 1920 года командующий Туркфронтом М. В. Фрунзе вместе с председателем Туркомиссии Ш. Элиавой прибывает в Бухару. 20 марта

они посещают эмира и ведут с ним переговоры. Тщетно. «Все попытки Туркомиссии и Реввоенсовета направить правительство эмира на путь хотя бы частичных уступок современности не имели успеха»,— писал в отчете Фрунзе. Эмир не только отверг мирные предложения Туркомиссии, но еще больше расширил сношения с английским командованием в Мешхеде, получая подкрепления из афганских солдат и английских офицеров, оружие и боеприпасы, специалистов, помогавших наладить военное производство.

Факт второй. Когда столкновение с эмиратом стало неизбежным, советское командование послало в Бухару парламентеров — несколько коммунистов из Кагана (Новой Бухары), чтобы убедить эмира в бессмысленности сопротивления. Они погибли страшной смертью — у нас не хватило духа обречь на такую смерть героев фильма: эмир приказал бросить парламентеров живыми в чан с серной кислотой...

Наш Убайдулла, таким образом, словно бы концентрировал в своих действиях и в своей судьбе, с одной стороны, дипломатическую акцию высших руководителей Советского Туркестана, а с другой — героизм рядовых коммунистов, пожертвовавших жизнью в стремлении предотвратить кровопролитие, гибель сотен и сотен людей по обе стороны фронта.

...Мы напряженно трудились над сценарием, а в памяти моей, живые и ясные, проходили, цепляясь одна за другую, картины лета двадцатого года, сплетаясь в многоцветную канву сюжета. Я — командир взвода Первого Мусульманского кавполка. С недавнего времени комиссар полка Исраил-Ахун на политбеседах стал рассказывать нам о Бухаре, о тираническом режиме эмира, о том, с какой жесто-

«Всадники революции».
Камил Юлдашев — К. Агамирзаев

костью подавил Сеид Алимхан два года назад восстание, поднятое коммунистами и младобухарцами и поддержанное советским отрядом во главе с председателем СНК Туркреспублики Колесовым. Эти события марта 1918 года так и назывались — «колесовскими». Стремясь на веки вечные сохранить феодально-контрреволюционный строй, эмир уничтожал даже намек на что-либо европейское, ибо в каждой мелочи видел угрозу себе лично и правящему классу эмирата. Семь лет спустя Файзулла Ходжаев напишет так: «Бухарский эмир, который после мартовских событий 1918 года поставил все население страны в ужасающие условия реакционного террора, обезглавил революционное движение, начавшее там действовать активно с начала Февральской революции, преследовал всякого свободомыслящего и мало-мальски оппозиционно настроенного человека; этот эмир и его правительство, которые не хотели разговаривать с революционным Туркестаном как с равной страной, почти со дня Октября и ...опираясь на рабское положение и религиозный фанатизм народа, начали создавать для нападения на Советский Туркестан и для охраны своей собственной особы тридцатитысячную армию...»

Комиссар полка объяснял нам, что Бухарский эмират — огромное крепостническое и белогвардейское государство, простирающееся от Чарджоу на западе до Памира на востоке — всячески мешает строительству новой жизни в молодой Туркреспублике. Эмирские головорезы устраивают провокации, нападают на железную дорогу, принадлежащую Туркестану и проходящую по территории Бухары, убивают рабочих и советских работников, бойцов Красной Армии. Эмир требует вывести советские отряды с железной дороги, угрожает Кагану, советскому городу в 12-ти километрах от Бухары,— эмира приводит в ярость действующий там Совдеп...

В конце мая наш полк, как и другие национальные территориальные части, перебросили из Ферганской долины в Самарканд, в лагеря. Оттуда через некоторое время нас передислоцировали в Катта-Курган — еще ближе к Бухаре. Там нам выдали дополнительно патроны и снаряжение, заменили пулеметы. В Катта-Кургане находился артсклад, на путях стояли открытые платформы, груженные пирамидами из тюков прессованного хлопка — тюки шли на стены самодельных «бронеплощадок» и на другие укрепления: пули застревали в хлопке.

Чувствовалось, что командование стягивает войска. Нам, конечно, впрямую не объясняли для чего, но мы понимали, что предстоит нечто серьезное.

Положение действительно было критическим. Это я узнал спустя полвека, изучая материалы и документы. Эмир закончил военную подготовку к вооруженному выступлению против Советского Туркестана. Он сколотил регулярную армию из 8745 штыков и 7580 сабель с 23 легкими орудиями и 16 пулеметами. Кроме того, было развернуто бекское феодальное ополчение из 27 тысяч нукеров с 32 орудиями и 2 пулеметами. Что противопоставили им красные войска? Командование Туркфронта с крайним напряжением могло выделить в помощь бухарскому народу 6—7 тысяч штыков и 2500—2700 сабель. Правда, на нашей стороне был большой перевес в технике: 46 тяжелых и легких орудий, 229 пулеметов, 10 броневиков, 5 бронепоездов, 12 самолетов...

Позволю себе привести несколько документов — именно благодаря им мы с Мелкумовым составили четкое представление о том, как развивались события в целом, и выстроили ясную историко-художественную концепцию. Без этого нам не суметь бы создать правдивый — в общем, а не только в частностях — фильм.

30 июня 1920 года. Заседание Туркомиссии. М. В. Фрунзе делает доклад «О положении в Бухаре». С мая, говорит он, враждебная позиция бухарского правительства определилась с полной очевидностью. «... На днях эмиром издано воззвание, призывающее к войне с нами. Дальнейшее существование эмирата связывает нас по рукам и ногам в нашей внешней политике, делая необеспеченным ближайший тыл, и в нашем внутреннем строительстве в

Туркестане, окрыляя контрреволюционными надеждами националистические улемистские элементы края. Реввоенсовет фронта стоит на точке зрения необходимости разрешения вопроса в самом ближайшем будущем... ликвидация эмирата должна произойти под флагом внутреннего революционного взрыва, но, конечно, решающим фактором является участие наших войск».

Туркомиссия признала неизбежным разрыв дипломатических отношений и военное столкновение с эмирской Бухарой, дав РВС фронта директиву «продолжить подготовку к этому разрыву», а Совинтерпропу (организация, созданная Коминтерном для революционной пропаганды на Востоке) развернуть широкую политическую работу среди бухарских революционных организаций по подготовке всего необходимого для бухарского переворота.

1 августа 1920 года Командующий Туркфронтом М. В. Фрунзе направляет телеграмму В. И. Ленину, прося дать директиву по «бухарскому вопросу» в связи с неизбежностью столкновения с Бухарой, готовившей внезапное нападение на Советский Туркестан. «В отношении Бухары, — говорится в телеграмме, — мыслимы две линии поведения: 1) надежда на развитие внутреннего революционного процесса в стране и ожидание этого момента; 2) организация революции за счет сил извне.

На основании довольно основательного знакомства с работой бухарских революционеров, как коммунистов, так и демократов, утверждаю определенно, что процесс внутреннего революционного развития совершается крайне медленно и может дать, если вообще только даст, результаты лишь в отдаленном будущем... Если считать необходимым скорейшую ликвидацию эмирата (в этом, я полагаю, разных взглядов быть не может), то остается второй путь, то есть организация революции путем непосредственного участия наших сил».

10 августа 1920 года. Политбюро ЦК РКП (б), обсудив телеграмму Фрунзе, преподало РВС Туркфронта следующую директиву:

«1. Необходимо принять все меры к защите русского населения и русских государственных учреждений как на территории Бухары, так и на пограничных с Бухарой местностях Туркестана. Но не брать на себя инициативы нападения на бухарскую территорию и на бухарские военные части.

2. В виду возможности, все-таки, столкновения по инициативе Бухарского правительства, необходимо развить в Туркестане, главным образом среди туземного мусульманского населения, самую широкую и энергичную агитацию, разъясняя контрреволюционную работу Бухарского правительства, английских агентов и русских контрреволюционеров и призывающую дать необходимый отпор могущему последовать бухарскому нападению.

3. В процессе этой агитации создать добровольческие или иные туземные военные части с влитием в них значительного числа мусульман-коммунистов и продвинуть эти части к границам Бухары...»

(Вот почему нашу 6-ю Туркавбригаду и другие национальные части первыми сосредоточивали на подходах к эмирату.)

Директива Политбюро ЦК заканчивалась пунктом 4: «Замена подготовительных к обороне мероприятий наступлением по нашей инициативе может произойти лишь при наличии более или менее популярного бухарского революционного центра (хотя бы на нашей территории), призывающего нас к такому наступлению, и не иначе как с согласия новых членов Туркомиссии».

16—19 августа 1920 года. В Чарджоу, еще не освобожденном бухарскими революционными отрядами от власти эмира, состоялся IV съезд Бухарской компартии. 86 делегатов, заслушав доклад «О бухарской революции», приняли резолюцию: «Для того, чтобы положить конец страданиям бухарского народа, которые производит деспотическая власть эмира, мы считаем своей первой и неотложной задачей освобождение бухарского народа от рабских цепей и необходимым организацию власти рабочих и дехкан и объявляем кровавую войну против власти эмира». Съезд создал Бухарский ревком, который от имени трудящихся обратился к Советскому правительству Туркестана и РВС Туркфронта с просьбой о помощи. Туркреспублика откликнулась на этот призыв.

25 августа 1920 года. Ташкент. Заседание Туркомиссии нового состава совместно с Туркбюро ЦК РКП (б), Совинтерпропом на Востоке и РВС Туркфронта, обсудив ситуацию, приняло решение, сообщив его на следующий день в телеграмме ЦК РКП (б) в Москву:

«Новый состав Туркомиссии единогласно постановил утвердить решение, предложенное товарищами Фрунзе и Куйбышевым, о поддержке всеми свободными силами Туркфронта революционного выступления бухарских коммунистов и младобухарцев для установления в Бухаре советской республики, имея в виду необходимость полного уничтожения опасной угрозы, создавшейся на Востоке.

Военный успех операции, по мнению т. Фрунзе, вполне обеспечен и, насколько можно судить, это мнение т. Фрунзе вполне основательно. Для обеспечения политической стороны были устроены совещания с представителями бухарских коммунистов и младобухарцев, на которых организация власти и программа политической деятельности бухарского Ревкома были пересмотрены и разработаны. Войска, имеющие участвовать в операции, на 50% состоят из мусульман, в том числе 2 полка бухарцев...»

А тем временем мы (говоря «мы», имею сейчас в виду не Мелкумова с Ярматовым, а эскадроны Первого Мускавполка) двигались верхами в сторону границы эмирата. Однажды к вечеру разнеслось: «Строиться! Становис-сь!»

И комиссар Исраил-Ахун прочитал нам приказ:

«В течение целых веков угнетаемый эмиром, алчным чиновничеством и богатеями бухарский народ восстал против своих поработителей и поднял знамя борьбы за свободу. Для оказания революционной братской помощи бухарскому народу в его борьбе с деспотией бухарского самодержавия... приказываю:

Первое. Всем отрядам и частям Бухаро-Самаркандской группы к вечеру 28 августа закончить боевую подготовку и в ночь с 28 на 29 августа начать активные действия....

Второе...

Третье...

Четвертое...

Одиннадцатое. Начальникам всех отрядов и частей помнить, что весь успех операции зависит от быстроты и решительности. Перед наступлением разъяснить всем красноармейцам смысл наступающих событий и потребовать от каждого выполнения революционного долга. На комсостав и комиссаров возлагаю особую ответственность за допущение произвола и насилий над мирными жителями, на помощь которым идут красные полки.

Командующий Туркфронтом М. Фрунзе.

Член Реввоенсовета В. Куйбышев».

Перейдя границу, полк походным порядком двинулся через Каршинские степи.

Трое суток — утрами и вечерами, потому что в разгар летнего дня все живое замирало — мы шли по степи к Бухаре, подавляя по дороге отдельные гарнизоны эмира.

И вот полк — под стенами Бухары.

Разгорелись упорные кровопролитные бои за столицу эмирата. Они, не переставая, гремели двое суток. Эмирские сарбазы дрались с отчаянным, безысходным упорством.

Мы, кавалеристы, сражались в рядах осаждающих как пехотинцы, а кони наши были отведены назад, в тыл.

Этот факт отражен в картине. Фрунзе приказывает:

— Шестую кавалерийскую бригаду под командованием Парамонова дислоцировать в секторе Каршинских ворот, Первый, Второй и Третий Мусульманские полки пойдут в наступление первыми...

Жестокость и коварство эмирского командования не знали предела... Распахнулись ворота крепости, и оттуда показались люди в белых халатах и белых как снег чалмах... Муллы! Сотни и сотни мулл шли в сторону наших окопов, распевая суры из Корана... Мы прекратили огонь — у кого поднимется винтовка на безоружных... На это и сделал расчет враг, потому что минуту спустя мы увидели: укрываясь за спинами мулл, поспешают эмирские сарбазы... вот они начали стрелять... мы растерянно переглядывались: что делать? А толпа мулл все ближе и ближе, уже различимы лица — старые, молодые, с бородами

«Гибель черного консула». Камал Убайдулла — Ш. Иргашев, Азнавур-палван — Ш. Бурханов

седыми и смоляными... Что же делать?! Как оторвать эту живую «броню» от солдат?

И тут красные броневики на полном ходу врезались в просвет меж муллами и сарбазами, оттесняя толпу мулл в сторону, не давая солдатам врага вновь сблизиться с ними и открыв шеренги противника нашему фронту. Мы обрушили на сарбазов массированный ружейно-пулеметный смерч и обратили их в бегство.

Весь этот эпизод мы (теперь уже Мелкумов и Ярматов) воспроизвели в фильме, правда, заменив броневики самолетами, а толпу мулл — толпой мирных жителей. Почему-то решили, что так будет лучше, кинематографичнее, что ли. Теперь я не уверен, что этакая «корректива» была оправданной...

Наша артиллерия упорно обстреливала город, но глиняные стены Бухары плохо поддавались снарядам. Хорошо помогли нам летчики: прямо вручную — никаких приспособлений не было — сбрасывали на защитников Бухары, на Арк — цитадель эмира, где было скопление войск, небольшие бомбы. С действием бомб соперничал моральный эффект — сарбазы, никогда в жизни не видевшие аэропланов, бросались в суеверную панику.

Но успех никак нам не давался. К концу второго дня боев по приказу Фрунзе саперы подорвали стену, образовав в ней огромный провал, и командующий бросил в дело последний фронтовой резерв. Утром 1 сентября мы, взлетев в седла, ворвались в Бухару.

Штурм и взятие города — кульминация на-

шего фильма, и, по-моему, сцены получились довольно впечатляющими

...Мы ворвались в Бухару, но это еще был не конец. Завязались ожесточеннейшие бои на узеньких — двум арбам не разъехаться — улицах старой Бухары. Противник обращал мечети и медресе в маленькие крепости, чьи гарнизоны дрались до последней капли крови. Кавалерии здесь делать было нечего, и мы, опять как пехотинцы, взбирались на порталы медресе и мечетей, пробивались внутрь, подавляя очаги сопротивления сторонников эмирского режима. Враг поджег склады с хлопком, отвел из города воду — но все уже было тщетно. Удержаться он не мог и укрылся в Арке. Михаилу Васильевичу Фрунзе в организации уличных боев, несомненно, помог опыт революции 1905 года.

С помощью трудящихся жителей Бухары нам удалось быстро преодолеть последнее отчаянное сопротивление противника. 2 сентября Арк был взят. Штурм Бухары закончился.

Те, кто видел картину «Гибель черного консула», помнят, конечно, эпизод, когда Михаил Васильевич Фрунзе отправляет историческую свою телеграмму Владимиру Ильичу Ленину. На самом деле эту телеграмму за № 00274/иш командующий Туркфронтом передал в Москву из Самарканда, но мы, концентрируя действие, перенесли аппаратную в Бухару, во дворец эмира.

А у меня навсегда Михаил Васильевич запечатлелся таким, каким я увидел его на митинге красных частей и населения на площади Регистан: оживленный, в солдатской гимнастерке, подчеркивавшей его ладную крепкую фигуру, крутые плечи, он поздравил нас с победой и прочитал свою телеграмму Ленину. По всей площади разносился сильный голос командующего:

«Крепость Старая Бухара взята сегодня штурмом соединенными усилиями красных бухарских и наших частей. Пал последний оплот бухарского мракобесия и черносотенства. Над Регистаном победно развевается красное знамя мировой революции. Эмир с остатками приверженцев бежал, меры к его задержанию приняты. Вся центральная и северная Бухара уже установила революционный режим. Войска Российской и Бухарской Красной Армии приветствуют с радостной вестью рабочих и крестьян Туркестана и всей России. Командующий войсками Туркестанского фронта Михаил Фрунзе».

Последние слова утонули в могучем красноармейском «ура»...

Когда мы работали над фильмом, со мной приключилась история почти что мистическая. Посудите сами.

Началась она при выборе натуры. Наша машина въехала в Бухару, мы оказались на смутно знакомой площади с хаузом — прудом, откуда водоносы берут воду. И тут у меня вдруг заболела раненая нога. Она и раньше время от времени давала себя знать, но на сей раз боль взвилась совершенно невыносимо. Выбрался из машины — даже с палкой не могу идти. Так что в основном натуру я выбирал из окна автомобиля.

Вернулся восвояси — и все прошло, словно приснилось

Месяца два-три спустя я опять прибыл в Бухару — теперь уже на съемки. «Волга» наша въехала на ту же площадь. И — что вы думаете? — снова схватило ногу! В этот момент я узнал площадь: ну да, конечно, именно здесь меня ранили!

А случилось это так. Дня через три после падения Бухары мне в штабе полка вручили усеянный сургучными печатями пакет, приказав: «Доставь в Каган в штаб товарища Фрунзе». Захвативши с собой человек восемь джигитов, я отправился в путь. Настроение — самое что ни на есть благодушное: победа, мир. Вот и центр Бухары, что-то вроде площади, хауз. Вокруг пруда — небольшие дома. Мы ехали рысью, пересмеивались друг с другом. И вдруг...

Я почувствовал сильный удар... другой... и только потом услышал дробную очередь из пулемета «льюис». Никакой боли еще не было. Тут валится, падает мой конь, и я лечу через его голову наземь. Убили, гады, моего любимого Джейрана, выращенного и воспитанного отцом!.. И только потом понял, что ранен — одна пуля задела мякоть правой ноги, а дру-

гая разбила кость левой. Ну, мои джигиты сразу бросились к дому, где засел пулеметчик, тотчас его схватили — это был афганец-фанатик — и зарубили на месте.

Пакет доставили в штаб без меня, я же оказался на госпитальной койке в Кагане, потом в Самарканде. Занятно, что тогда больше всего мучила меня не раздробленная нога, а рука, которую я вывихнул, падая с Джейрана. Врачи мазали ее какими-то мазями, уложили в гипс, но ничего не помогало. Как-то заезжает ко мне в самаркандский госпиталь командир полка Хамдам-хаджи, приказывает подниматься и на коляске везет в старый город, оказывается, к местной знаменитости, табибу-костоправу. Тот велел пятерым здоровенным джигитам держать меня покрепче, а сам стал массировать мою руку яичным желтком. Продолжался сеанс долго, боль была отчаянная, я то терял сознание, то снова приходил в себя, орал благим матом; потом, сжав больное место, табиб сильно дернул меня за пальцы, что-то хрустнуло, и я опять провалился в небытие. Вернувшись обратно, обнаружил, что рука забинтована, обложена какими-то палочками, так что пошевелить ею невозможно. Через несколько дней рука зажила. Такова бывает сила народной медицины... А ногу лечили еще порядком ..

Через пятьдесят лет в той же Бухаре, с той же ногой, распухшей и посиневшей, меня снова уложили в больницу — на сей раз в гражданскую. Сделали операцию. К вечеру я почувствовал себя вполне сносно, но нога-то у меня забинтована и к ней привязана шина. А у меня — важная ночная съемка в летнем дворце эмира. Ни о каких съемках доктора и слышать не хотели. Но вечером я потихоньку встал, оперся на палочку — вроде ничего, ступать можно, — вышел из палаты, позвонил в группу, за мной пришла машина с потушенными фарами — детектив да и только! — и я помчался во дворец. Прорепетировал всю сцену с Я. Ахмедовым, который играл роль эмира, А. Бакировым (начальник тайной полиции), Ш. Бурхановым, внес поправки и начал снимать.

— Камиль-ака,— говорит мне вдруг в перерыве по секрету ассистент, — вы не заметили — тут за вами все время по пятам уборщица с тряпкой ходит. Пол вытирает.

— Это почему? — интересуюсь.

— А у вас из ноги кровь течет, паркет эмирский может испортить.

Тут вдруг нагрянули врачи, которые среди ночи обнаружили, что их оперированный пациент исчез, дали мне хороший разгон, но в больницу возвращаться я отказался наотрез. Тогда меня уложили на носилки, рядом сел доктор, и в таком положении я доснял эпизод.

Перед началом съемок я еще раз перечитал сделанный Михаилом Васильевичем Фрунзе анализ боев за Бухару — документ замечательный не только своим высоким военным профессионализмом, блистательной сжатостью, но прежде всего беспощадной трезвостью, духом требовательности и партийной самокритичности, органической враждебностью даже к самой легкой «растушевке». Не будь этого документа, не знаю, как бы я сумел восстановить на экране и самый ход битвы и главное — дух ее, ее динамику, ее «стержень».

«В результате боевых действий все группы свои задачи выполнили в точности, кроме Ново-Бухарской,— пишет Фрунзе. — Вследствие энергичного отпора со стороны войск эмира и обнаружившейся на деле полной лживости заверений бухарских революционеров о якобы готовности населения к восстанию, наличии большого числа добровольцев и пр., наши части не могли овладеть городом и, понеся крупные потери, должны были отступить. Только лихая работа наших аэропланов, разогнавших бросившуюся преследовать конницу противника, спасла отряд от уничтожения. Одной из причин неудач было также очень слабое использование нашего превосходства в технике.

Сосредоточить большие силы к моменту нанесения удара было нельзя, во-первых, за общей их ничтожностью, а во-вторых, в интересах сохранения внезапности, ибо главная ударная мера была подведение к Новой Бухаре в течение одной ночи поездом следовавших в затемнении друг за другом эшелонов. Я с по-

левым штабом стоял в Самарканде. Получив донесение о неудаче Бухарской группы и считаясь со всеми нежелательными последствиями ее, за судьбу всей операции, принял меры к немедленному ее подкреплению за счет общих резервов и главным образом Чарджуйской группы, как наиболее близкой. В то же время я отдал категорический приказ комгруппы бухарской Белову с прибытием подкрепления во что бы то ни стало город занять. Это и было сделано. Город мог быть взят только штурмом, с предварительной бомбежкой, ибо об окружении города со 150-тысячным населением, с крепостным валом в 50 верст, конечно, нечего было думать, да и некогда».

Что касается самих съемок штурма Бухары, то, ей-богу, обстановка их была едва ли не такой же тяжкой, как при подлинном штурме! Нет, конечно, солдатам частей Туркестанского военного округа, которые перевоплотились у нас в красных бойцов двадцатого года, не грозили ни пули, ни гранаты, ни снаряды, ни клинки. Но работа на площадке была изматывающе напряженной, съемки шли несколько дней подряд в пыли и песке, под испепеляющим солнцем.

Когда это адово действо закончилось, в Бухару прибыл наш военный консультант, командующий войсками ТуркВО генерал Белоножко — он был занят основной своей работой и на самый штурм не попал. Привез я генерала на место съемок, стали мы с ним на солнцепеке, на моем недавнем КП, и я стал объяснять, как все у нас происходило, показывая, как выражаются военные, «на местности». Спустя несколько минут мой военный консультант снял свою красивую генеральскую фуражку, которая под бухарским солнцем ослепительно сверкала золотой флорой, отер белоснежным платком лоб и шею и, покосившись прищуренными глазами на осатаневшее светило и заслонившись от него головным убором, сказал:

— Вот здесь вы заставили моих солдат штурмовать крепость?! Ой-ой-ой, бедные ребята, каково им было выдержать этот кошмарный зной и невозможную пыль!..

— Простите, дорогой друг, — возразил я, — вашим солдатам по двадцать, а мне — скоро семьдесят; к тому же они в перерывах могли укрыться где-нибудь в тенечке, отдышаться, попить водички, а я с шести утра до шести вечера десять дней почти без перерыва сидел на том самом месте, где мы с вами сейчас стоим, и командовал штурмом... тьфу, съемками!

Смеется генерал: так у вас, дескать, Камиль Ярматыч, закалка старого солдата и еще более старого охотника. А мальчишкам моим еще закаляться и закаляться...

Несколькими днями раньше, в самый разгар съемок, под вечер подъезжает машина, выходит молодой человек — ко мне. Оказывается, Шараф Рашидович Рашидов неподалеку проводит областной актив и очень просит меня приехать. А я черт знает на кого похож — грязный, небритый, весь в пыли. «Вы посмотрите на меня, — говорю, — дорогой товарищ, не могу же я в таком виде ехать, надо помыться, переодеться». «Ничего такого страшного, — успокаивает меня гонец, — так и поезжайте. А то не успеем».

Приезжаем. Зал под открытым небом, в зале человек пятьсот-шестьсот народу — колхозники, районные и областные работники, в президиуме руководство области, товарищи из ЦК и Совмина республики. Шараф Рашидович Рашидов приглашает меня на сцену и, обращаясь к залу, говорит:

— Вот, товарищи, познакомьтесь, это Камиль Ярматов, наш старейший кинорежиссер. Взгляните на него, и вы поймете, что снимать кинофильм — тяжелый труд, не менее тяжелый, чем выращивать хлеб и убирать хлопок. Полвека назад, почти в эти же дни, товарищ Ярматов штурмовал эмирскую Бухару в составе войск под командованием товарища Фрунзе. Сегодня он штурмует Бухару второй раз, повторяя историю, чтобы мы с вами, пришедшие вслед тем, кто, как Ярматов, штурмовал старый мир, приобщились силою искусства к той великой эпохе, никогда о ней не забывали и продолжали святое дело Октября...

Литературная запись и научная подготовка Владимира Ишимова

Шаг второй...

Все чаще в титрах фильмов появляются новые, еще незнакомые зрителю имена — драматургов, режиссеров, операторов, актеров. Столь интенсивный приток дебютантов находится в самой прямой и непосредственной связи с Постановлениями ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О работе с творческой молодежью», ибо они, эти программные партийные документы, стали этапными для современного нашего кинопроцесса, определив на долгие годы его стратегию и тактику.

«Вся работа с молодыми художниками, — говорится в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», — должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью. Следует изучать проблемы и нужды молодежи, помогать ей проявлять свои дарования, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути».

Да, дебют — лишь первый шаг, лишь заявка на принадлежность к искусству. Нередко этот шаг сразу приводит к успеху, первый же фильм начинающего художника оказывается заметным фактом киноискусства. Случается и иначе — дебютант терпит неудачу. Однако к ошибкам и просчетам молодого кинематографиста относятся всегда по-особому, принимая в расчет и делая некую скидку на трудности и препятствия — объективные и субъективные, — которые неизбежно выпадают на его долю. К тому же, иная неудача — куда симптоматичнее, нежели гладенький «никакой» фильм. И независимо от результата старшие коллеги, кинообщественность, зритель с доброжелательным нетерпением ждут следующей работы — второго шага — режиссера, сценариста, актера...

Этот второй шаг куда сложнее — он требует от молодого творца веских доказательств: да, у него есть ясная идейно-художественная позиция, есть запас мыслей, чувств, знаний, какие он хочет и должен передать людям. Есть п р а в о на это. Многие из молодых стремятся прикоснуться к высоким и вечным темам — темам революции, войны, к классике, к актуальным вопросам нашей эпохи, пытаясь внести и свою лепту в то, что строилось и строится усилиями всех кинематографических поколений.

Так ищут молодые собственную тему, обретая собственный, незаемный взгляд на действительность, на животрепещущие проблемы и явления времени, на ход истории, обретая своеобычный художественный почерк. Так нелегко, а то и мучительно прокладывают свой первопуток в искусстве, стараясь подойти к овладению сложным материалом жизни, как можно глубже понять суть героя нашего времени, движения его души, его нравственный, интеллектуальный, эмоциональный мир. Так осмысливают поступательный ход нашего искусства, его тенденции и творческие противоречия, его достижения, просчеты и цели, осознавая и находя свое, своей генерации место в этих многосложных и благотворных процессах.

О дебютах последнего времени уже шла речь в нашем журнале. В № 12 «ИК» за 1976 год известные мастера высказывали свои мысли о работе молодых, напутствуя их в дальний — трудный и прекрасный — творческий путь. В четвертом номере журнала за прошлый год сами начинающие художники делились своими заботами, мыслями, планами. Сегодня на страницах «Искусства кино» — слово тем молодым, кто сделал ответственнейший ш а г в т о р о й...

В. Шамшурин,
режиссер

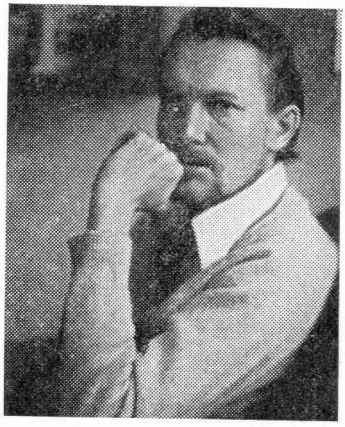
Случайная неслучайность

Первый фильм... Первая самостоятельная работа... Тогда, на пороге дебюта, думалось наивно и бодро: вот бы получить хороший сценарий, побыстрее запуститься в производство, снять фильм — и в дальнейшем все будет гораздо проще.

Но практика показала другое. Оказалось, что после первого фильма выбор темы и сценария не только не стал проще, а, пожалуй, даже в чем-то усложнился. Если в первой работе каждый из нас старается в той или иной мере доказать свое право на профессию режиссера, то во втором фильме нужно это право не только подтвердить, но сделать в своем творческом пути пусть один, но все же шаг вперед. И это существенно. Теперь ты уже не молодой, начинающий, подающий надежды, имеющий профессиональные навыки. Теперь речь идет о неслучайности твоего выбора, о твоей позиции художника, о твоем личностном посыле.

И чем отчетливее видится то, что тебя волнует, о чем ты хотел бы рассказать, тем подчас мучительнее и труднее становится поиск «своего» сценария. Разумеется, я говорю это на основании собственного опыта, но думаю, муки поиска знакомы если не каждому, то очень многим режиссерам.

Мой учитель, профессор Е. Л. Дзиган, все годы обучения во ВГИКе не уставал напоминать нам, своим студентам, о той огромной ответственности, которую накладывает на нас профессия режиссера. «Не забывайте, что вы должны снимать фильмы не для Дома кино, — говорил он, — не для узкого круга своих друзей и знакомых. Вы должны быть истинно народными художниками, ибо нет большего счастья для художника, чем признание своего народа». В этих словах нашего мастера, на мой взгляд, выражена решающая для режиссера установка при выборе сценария.



Сценарий второго фильма для меня выбрали и определили сами обстоятельства. Можно сказать — судьба. Сложилось так, что трагически погиб мой товарищ по институту Е. Гончаров, едва приступивший к первой самостоятельной работе. Я посчитал своим долгом продолжить и закончить работу, начатую моим товарищем и коллегой. Но, познакомившись со сценарием «А у нас была тишина», встретившись с драматургом Б. Шустровым, я понял, что работа эта для меня не случайность и не только долг памяти. Сценарий взволновал меня, я увидел в нем в какой-то степени продолжение моего первого фильма «Безотцовщина». Правда, это была уже иная «безотцовщина»: в первом же эпизоде герой фильма, десятилетний мальчик, от чьего имени ведется рассказ, получает «похоронку» на своего отца-фронтовика.

Приступая к работе над фильмом, мы с драматургом Борисом Шустровым сумели прийти к согласию буквально по всем вопросам, что, к сожалению, встречается очень не часто. Прежде всего, мы с самого начала условились, что будущий фильм должен быть достоверным, но ни в коем случае незабытовленным. Может быть, это даже романтичный рассказ-воспоминание о тех прекрасных человеческих качествах, которые помогли нашему народу не просто выжить, но и мужественно выстоять в тяжелую военную пору. Рассказ о человеческой доброте, терпимости, сочувствии и взаимной поддерж-

ке — продолжение близкой мне нравственной темы, истинных человеческих контактов.

Последние годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы. Место действия — далекий провинциальный город в глубоком тылу.

Я принадлежу к поколению, которое не знало войны. И хотя я очень хорошо помню послевоенные годы, мне было трудно окунуться в послевоенную эпоху. Предстояло попытаться эмоционально и достоверно раскрыть характеры людей того времени, их взаимоотношения. Несмотря на суровость, порой даже жестокость происходящего, нужно было передать приподнятость и поэтичность воспоминаний героя — сегодняшних воспоминаний о прошлом. Такое соотношение поэтического и реального — важнейший компонент современного фильма.

Но мало того, что мне самому не так-то просто было погрузиться в военные годы, которые не довелось пережить, о которых не имел собственного знания, надо было заставить проникнуться атмосферой тех лет маленьких героев фильма — детей. Ведь сегодня дети не имеют ни малейшего представления о «похоронках», «хлебных карточках» и многом другом, что являлось горькой реальностью для героев сценария. Юным артистам приходилось буквально часами объяснять то, что мне, например, казалось элементарным. Необходимо было, чтобы они не формально восприняли приметы суровой военной эпохи. Достоверность детского ансамбля в фильме всегда особенно важна.

В центре фильма — история нескольких женщин, которых сблизили общие радости и горести, чьи судьбы неразрывны с судьбами всего народа. Моей опорой на протяжении всей работы над фильмом были актрисы, с которыми я уже встречался в своем первом фильме, — Т. Семина, Е. Драпеко, Е. Максимова и новые для меня исполнительницы — Л. Соколова, Л. Никищихина, Р. Маркова, С. Пенкина. Каждая из них, думаю я, принесла в фильм свое неповторимое обаяние, свою индивидуальность, а в результате сложился групповой портрет женщин, вынесших на своих плечах бремя военного лихолетия.

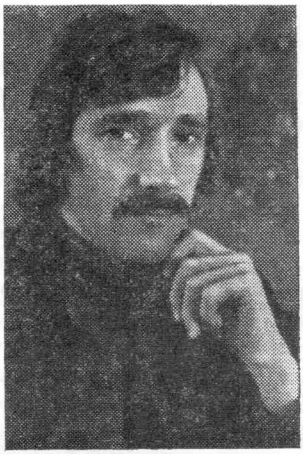
Я говорю об этом еще и затем, чтобы подчеркнуть давно известную истину, что самым важным «лицом» кинематографа является актер. Даже у «неактерских» режиссеров актер по большому счету — средоточие всех проблем.

Насколько мне как режиссеру удалось справиться с предложенным материалом и теми задачами, которые я перед собой ставил, судить уже не мне. Фильм закончен, и теперь наступает самый волнующий момент — ожидание встречи со зрителем. Но уже состоялось нечто важное для меня лично: сопряжение с горькой и возвышенной реальностью военной эпохи дало мне, человеку и кинематографисту, необычайно много, обогатило ум, душу, сердце. Сквозь призму того времени мне несколько иначе стало видеться время наше, семидесятые годы, мои современники. Это бесценно для меня. И хотелось бы, чтобы мой опыт оказался не только моим, но и зрительским. Постоянное внимание к будущему зрительскому восприятию — непременно для современного режиссера. И одно из главнейших условий приближения фильма к зрителю — его эмоциональность. Поэтому необходимо, чтобы самые проблемные фильмы, идущие от жгучих потребностей нашей сегодняшней жизни, были сознательно рассчитаны на максимально большую силу эмоционального воздействия. Если художник не в состоянии заставить зрителя сопереживать, искать истину вместе с ним, видеть события так, как видит он, его ждут неминуемые поражения. Каждый из нас стремится к тому, чтобы наши работы просмотрело как можно больше зрителей. Безусловно, не может быть ничего тяжелее, даже трагичнее для художника, чем пустой зрительный зал. Одной из наиболее ярко выраженных тенденций современного мирового кинематографа, на мой взгляд, становится уход в прошлое так называемого «элитарного» кино, на смену которому идет кинематограф демократичный. Сочетать мастерство и проникновенность, высоту искусства и его доступность, не заигрывая со зрителем и не снижая критериев, найти путь к его сердцу — это мне представляется главной проблемой.

А на рабочем столе новые сценарии. И хочется двигаться дальше, сделать еще один шаг вперед.

Владимир Климов,
оператор

Чувство полета



Кинематографисты, даже не всегда замечая это, осознают свое прошлое не как истекшие годы, а как снятые картины, ибо каждая — огромный кусок жизни словно вне времени, иногда радостный, а иногда... И не случайно зачастую слышишь среди своих коллег: «Когда я снимал картину...» Слова, предваряющие почти любое воспоминание.

«Кино — моя профессия». Так назвал когда-то свою книгу Луи Дакен. Мне кажется, что и моя жизнь стала осмысленно «отсчитываться» с тех пор, когда в нее вошло кино, когда оно стало моей профессией.

За шесть лет работы на «Мосфильме» я снял два полнометражных фильма, начал снимать третий. Кинооператорский факультет ВГИКа как-то незаметно отошел в область воспоминаний. Но воспоминания приходят нежные и уже чуть завистливые к нынешним студентам. Учебные работы, курсовая, дипломная... Парение самого духа кинематографа в коридорах института. Фестиваля ВГИКа, два диплома за лучшую операторскую работу — вот было радости... Последнее напутствие ныне уже ушедшего от нас мастера, Бориса Израилевича Волчека, присутствие которого порой ощущаешь в движении собственных мыслей. «Если оператор думает, то придумает» — была одна из его поговорок. Думали, иногда придумывали, снимали, мечтали о большом кино...

Большое кино оказалось очень большим. Киностудия «Мосфильм» была пугающе огромной. Только сейчас понимаешь, как было важно поработать ассистентом и вторым оператором, что, к счастью, не затянулось чрезмерно. И наконец, оператор-постановщик (в содружестве с К. Супоницким), первая картина «На край света» с режиссером Родионом Нахапетовым, с которым нас уже связывала совместная работа во ВГИКе. Фильм вызвал споры, но был принят с интересом, и я почувствовал, как тугие двери большого кинематографа медленно приоткрываются.

Спустя некоторое время режиссер Александр Борисович Столпер предложил мне познакомиться со сценарием «Отклонение — ноль», где я нашел давно желанных героев: современных летчиков-испытателей, самолеты, небо, полет. В кинобиографии Столпера это была уже чуть ли не пятая картина о летчиках. Мне тоже довелось до этого фильма довольно серьезно заниматься воздушными съемками, так что в паре мы себя чувствовали «асами». «Отклонение — ноль» стал моим вторым фильмом.

Признаться, сценарий поначалу насторожил меня обилием сцен, посвященных будням летно-испытательного центра, сцен, где конфликтные ситуации в среде героев возникали несколько искусственно. При этом бесстрашие и хладнокровие героев порой превращало их почти в суперменов, для которых небо — всего лишь одно из доказательств их преимуществ. А хотелось героев видеть людьми поистине одержимыми, лоцманами пятого океана — самого большого и безбрежного, самого красивого, но беспощадного. Небо — это то, что стоит над землей. Оно — цель и очищение — таким мне представлялся изобразительный ключ картины.

Было просто счастьем, что по этому важнейшему вопросу мы сошлись во мнениях с Александром Борисовичем Столпером и художни-

ком картины Михаилом Карташовым. Изобразительное решение было довольно точно определено еще в режиссерской разработке, и в этом мне, молодому оператору, во многом помогал опыт Столпера-режиссера и такт Столпера-педагога. В дальнейшем, уже в съемочном периоде, на съемочной площадке, зачастую возникали другие решения, лучшие, вводились элементы импровизации, на что я шел особенно охотно. Но точная предварительная разработка эпизодов оказалась просто необходимой для всего, что было связано с аэродромом, взлетно-посадочной полосой, воздушными и трюковыми съемками, где кадр, как правило, снимался с одного дубля и не мог оказаться неточным или лишним, ибо повторить его чаще всего было невозможно. Малейшая непродуманность оборачивалась здесь или провалом, или «просто» операторским браком.

Должен сознаться, что изобразительный стиль, в котором мы решили выдержать картину, казался мне суховато рассудочным. Но этого требовал общий замысел, и я сознательно старался, сообразуясь с ним, строить изобразительный ряд. Такое самоограничение было поучительно и любопытно, если не считать мучительные первые недели, когда отчаянно хотелось сорваться в любимую киностилистику с разнообразием экспрессивных ракурсов, обилием панорам, неожиданностью и остротой световых эффектов, возникающих при минимальном использовании искусственного света.

Изобразительный строй нашей картины был продиктован стремлением вести рассказ ясно читаемыми, открытыми кадрами, где основой является фронтальная композиция, развернутая на широкий экран, отсутствуют сверхкрупные и сверхобщие планы. Снимали длинными кусками, как правило, без сложных, запутанных панорам. Движение камеры — плавное, незаметное, освещение естественное, немного обобщенное.

Декорации строились с таким расчетом, чтобы они воспринимались как реальный интерьер, незагруженный, однако, бытовыми деталями. В кадре практически отсутствует бытовой второй план, формальное заполнение массовкой внутрикадрового пространства, как бы создающего будничную, рабочую атмосферу. Здесь гораздо важнее — простор, воздух и безлюдность. Аэродром, загроможденный людьми и машинами, не вызывает в сознании ничего, кроме привычных ассоциаций командировочного, а этого хотелось избежать, ибо речь шла не об обычном аэродроме.

Когда же герои покидали землю, устремляясь в небо, изобразительный ряд воплощал стремительное ощущение скорости, высоты, парения. Хотелось, чтобы ощущение полета перехлестнулось с экрана в зрительный зал.

Мы добивались реальности чувства полета, поэтому полностью отказались от макетов, комбинированных съемок и даже от съемок с земли. Камера находилась в воздухе. Хотя было трудно из-за почти полного отсутствия операторской техники для такого рода съемок. Пришлось «думать и придумывать». И здесь очень ценным оказался опыт автора сценария, Анатолия Маркуши, бывшего летчика-истребителя. Мне кажется, в основном «небесные» эпизоды нам удались, хотя сожаление о том, что не получилось по техническим причинам, не покидает меня и ныне. Впрочем, я надеюсь, что это не последняя моя картина «о небе».

Сейчас, когда прошло уже некоторое время с момента окончания съемок «Отклонение — ноль», все еще трудно разобраться в своем отношении к собственной работе в фильме. Знаю только: картина эта дорога мне, пусть это не покажется противоречием, именно тем, что она «снята рассудком», а не чувством.

Внутренне она как-то не смыкается с моими пристрастиями, стоит на отшибе. Но для меня важно, что фильм «Отклонение — ноль» дал возможность взглянуть на кинематограф как бы со стороны, попытаться разобраться в своих симпатиях, антипатиях, вкусах, позициях более широко, непредвзято и обобщенно.

Чтобы разговор был конкретным, я хочу обратиться к трем фильмам, поставленным в минувшем году на киностудии «Мосфильм» молодыми режиссерами: Никитой Михалковым — «Неоконченная пьеса для механического пианино», Николаем Губенко — «Подранки» и Родионом Нахапетовым — «Враги». Каждый из

этих режиссеров, на мой взгляд, сделал свою картину, где отношение к проблемам, мироощущение, человеческое понимание соотношения добра и зла вылились в экранные зрелища, хотя и неравноценные по своим достоинствам, но объединенные для меня очень показательной тенденцией.

В двух случаях это классика и классика разная — Горький и Чехов, в «Подранках» время действия — наши дни и недавнее прошлое, послевоенные годы, детство нашего поколения, и тем не менее каждый из режиссеров поставил свой вариант «эмоционального кино».

Этот термин появился в 50—60-е годы вслед за «Летят журавли», «Балладой о солдате», «Судьбой человека», «Ивановым детством». Для себя я расшифровываю этот термин примерно так: фильм не является просто поводом для чисто сюжетной истории героя, он — повод эмоциональный, лишающий зрителя созерцательного покоя, говорящий о высоконравственных проблемах через чувственные потрясения. Зритель в таких фильмах сливается с экраном в единый эмоциональный круг, становится сразу всеми героями картины, соучастником всех ситуаций.

Я — не теоретик кино, мне, наверное, не под силу глубоко анализировать это направление кинематографа. В данном случае я рассуждаю как зритель, испытавший все эти ощущения на себе. Не случайно именно в те годы в широкий обиход вошли понятия: «внутрикадровый монтаж», «субъективная камера», «свободная актерская мизансцена», «отказ от живописной условности ради естественности освещения». Сейчас эти понятия стали хрестоматийными средствами киновыразительности, тогда, мне кажется, это был путь за барьер отстраненности зрителя, катализатор эмоционального воздействия.

В дальнейшем эти приемы совершенствовались, но кинематограф специально сосредоточил все свое внимание на личности актера, сделав его олицетворением экранного зрелища, зачастую в ущерб постановочному ряду. Очевидно, в этом была своя насущная потребность — потребность в истине, в постижении действительности. Но как это ни странно, актеры, на мой взгляд, от этого не только выиграли, но и проиграли, оставшись с глазу на глаз со зрителем в спокойном, повествовательном, без меры «разговорном», заземленном подчас кинематографе. Личность режиссера, волнения оператора, старания художника растворились на экране, нивелируя самое мощное средство кино — его зрелищность, способность психически воздействовать пластикой экрана.

Все сказанное, может быть, объяснит, почему из целого ряда недавних картин я выбрал именно эти работы трех довольно разных режиссеров. Их индивидуальность и индивидуальность всех создателей фильма сливается в единое экранное зрелище, идущее к зрителю самым коротким путем — чувственным. Я уже говорил, что не считаю эти три фильма равноценными в художественном отношении. Но убежден в одном: зритель должен переживать, смеяться, плакать, возноситься и низвергаться, пока волею авторов он не будет отпущен домой. Пусть потом все будет разложено по местам — где кто не доиграл или не доснял, останется все же «заряд души», который сильнее воспоминаний о сюжетных коллизиях.

Я — за «эмоциональное кино». Может быть, потому мне и профессионально и по-человечески ближе первая моя картина — «На край света», при всем ее несовершенстве в ней, на мой взгляд, была попытка создания такого кино.

И тут же я еще раз хочу повторить: фильм «Отклонение — ноль» дорог мне тем, что он снят как раз сознанием, а не чувством. Будущее покажет, чем станет для меня опыт такого кинематографа. И надолго останется в памяти ощущение той свободной творческой атмосферы на съемочной площадке, которую сумел создать режиссер и человек Александр Борисович Столпер.

Вот улетели и эти самолеты... Теперь, чтобы их посмотреть, придется купить билет. Ну, а дальше... Дальше у всех нас, чья профессия — кино, одна судьба — экран, очень большой, белый и чистый. На нем ничего не утаишь, не спрячешь и никого не обманешь. И пусть первая картина — заявка, пусть вторая — лишь начало пути, но я счастлив, что он и дальше будет пролегать по этому экрану, этапы которого отсчитывает жизнь.

Роман Балаян,
режиссер

Профессиональное и нравственное

Обычно первый фильм тебе доверяют, давая шанс утвердиться в профессиональной подготовке. И если к первому фильму еще снисходительны и коллеги, и критика, и студия, то во всех последующих ты как бы лишаешься пеленок и предстаешь перед вышеназванными судьями совершенно неприкрытым.

Мне повезло и с «Каштанкой» и с «Бирюком» в том смысле, что обе эти вещи для экранизации предложил я сам и студия пошла мне навстречу. Однако в «Каштанке» была оглядка новичка, робость дебютанта, и фильм получился не совсем тот, что был задуман. С временной дистанции это очевидно.

Второй фильм предполагает позицию взрослую, не младенческую. И теперь главным критерием в анализе удач и недочетов становится, как мне кажется, умение сохранить в готовой ленте первоначальный замысел — тот самый смысловой и эмоциональный первотолчок, который и послужил нравственным стимулом к созданию самого фильма, к потребности художника высказаться.

Мой второй фильм — «Бирюк» сделан по мотивам рассказа Ивана Сергеевича Тургенева. Рассказ этот короткий и, может, не самый лучший в «Записках охотника». Но в нем, кроме ситуаций нравственно-психологических, меня привлекла возможность заговорить о серьезной современной проблеме — об экологическом балансе. О наших человеческих связях с природой. О нашей мудрости в этой сфере.

Бирюк — человек, любящий природу, понимающий необходимость сохранения в ней естественного равновесия, и потому для него охрана леса — осознанная нравственная необходимость, а не только барская служба, долг перед хозяином.

Но здесь сама жизнь становится противоречием, противоречием между «природным» и социальным. Рядом с барским лесом — беднейшие села крепостной России, и мужикам необходим этот лес прежде всего как дрова, как топливо. Отсюда и конфликт между Бирюком, тоже крепостным мужиком, лесничим, и другими мужиками: понимая их злую долю, он, хранитель леса, тем не менее ревностно служит своему делу, убеждению.

Барин — Бирюк — мужик. Бирюк между двух огней. Для барина он никто, для мужиков — барский холуй, ненавистный враг. Я не становился в фильме решительно и бесповоротно ни на чью сторону, поскольку отношения между людьми тоже рассматривал как баланс, экологический и нравственный.

Вплоть до финала фильм рассказывает о Бирюке с состраданием, переживает его трагическую участь. И только финал, когда случайный выстрел, произведенный неким молодым господином, попадает не в птицу, а в спящего под деревом Бирюка, не меняя любовного отношения к герою, свидетельствует, что этот выстрел — результат его собственного выбора, что люди, подобные Бирюку, должны решать однозначно и окончательно, с кем они среди людей. Трагедия Бирюка — его душевные метания между двух огней: барской службой, обрекающей его на одиночество, и мужиками, шарахающимися от него, как от дикого зверя, мужиками, враждебными леснику, отказывающими

ему в забытом человеческом тепле и общении. Вот, собственно, о чем фильм. О необходимости естественных, истинных человеческих связей, что представляется мне насущной проблемой всякого времени. Удалось ли в нем воплотить замысел, судить, в конечном счете, не мне. Но очень хотелось бы, чтобы он был прочтен зрителем современно и серьезно. Хотелось бы быть понятным и близким зрителю.

В изобразительном решении «Бирюка» я искал аскетичности и немногословия в буквальном смысле. Диалог здесь возникает только в первой и последней частях. Это немногословие, как мне кажется, не формально. Оно присутствует не затем, чтобы акцентировать главенствующую роль зрительного ряда в кино, а исходит из самой сути характера Бирюка — человека неразговорчивого и нелюдимого. В Орловской области слово «бирюк» означает «волк-отшельник». Мне захотелось стать таким же молчаливым, как Бирюк, и в этой отстраненности от многословия быть верным характеру героя. Пластические средства воплощения такого образа могут быть различны. Но главное — это сдержанность во всем и пристальное пребывание рядом с героем почти в каждом кадре — рядом с глазами его, с руками.

Выбор актера был делом первейшей важности. В Бирюке все интересно и полно жгучей тайны: мужик-богатырь, красавец, брошен женой, оставлен с двумя маленькими детьми. И как трагично, когда неумелые, огрубевшие руки пеленают ребенка, когда вся его незадавшаяся личная жизнь полна страданий. Надеюсь, что выбор актера Михаила Голубовича на роль Бирюка был точным. Сколько драматизма в том, когда он, избитый мужиками, злой и взвинченный, чуть не душит своими руками ревущего младенца и как потом, словно медведь, прячет руки и, раскачиваясь в низкой избе, рычит от боли и ужаса. Будь на месте Голубовича другой актер, фильм был бы менее достоверен.

И еще об одном, чисто эстетическом моменте, связанном с выбором актера Голубовича. Бирюк — не только хранитель, он частица леса, живое существо, органически связанное со всем этим естественным великолепием. Своеобразный микромир, вобравший в себя мощную красоту самой природы. Вот почему мне очень хотелось видеть в этой роли отлично сложенного, с красивым, литым телом человека, коль скоро для характеристики Бирюка эстетические мотивы не менее существенны, чем психологические...

Мне кажется, сложность и мучительность создания фильма не только в том, чтобы его «придумать», и не только в том, что тебе доверили триста тысяч рублей; не только в том, что многое срывается уже по ходу съемки, но в постоянном осознании личной ответственности как перед собой, так и перед неумолимым зрителем, в постоянном терзании — то ли, так ли, важно ли, интересно ли то, о чем ты хочешь рассказать другим.

Второй фильм снят, и это уже вторая буква, освоенная тобою в киноазбуке. А она бесконечна, эта азбука кино, и как важно, постигая ее, не потерять себя, не сойти с собственного пути.

Мне часто задают вопрос, почему я вот уже второй раз обращаюсь к классике. Отвечаю обычно: классика — хорошая школа для молодого режиссера, в ней живет драгоценная полнокровность жизни. Но всеобъемлющая потребность в современной теме — и моя художническая потребность.

Если бы я обладал истинной смелостью художника, то весь замысел «Бирюка» мог бы перенести в сегодняшний день, сделав его неизмеримо ближе зрителю. Оденьте мысленно актеров в современные одежды, замените приезд господ в финале выездным пикником подгулявшей компании — и перед вами вырастут задачи, куда более насущные, для разрешения которых от художника ждут откровений, куда более потрясающих. И сколько ни тешишь себя, что и на классическом материале можно сказать многое, все равно от привкуса вторичности не избавишься.

Общество, нам современное, хочет увидеть с экрана лицо своего времени, прочувствовать свои проблемы и сложности. И не демонстрация режиссерского мастерства в классическом репертуаре, а приближенность его к миру сегодняшнего человека интересна зрителю, пришедшему в кино. И я глубоко уважаю справедливость этой потребности. Сегодня, когда наше

кино еще зачастую схематично решает проблемы, нам современные, экранизация классики может показаться кое-кому даже излишеством, необязательной тратой времени и сил, физических и духовных.

Не думаю, что есть хоть один режиссер, который не стремится снимать именно современный фильм. Но на практике все оказывается гораздо сложнее. В большинстве фильмов на современную тему по-настоящему современна, к сожалению, только тема. Присутствует затасканный стереотип. Положительный герой оказывается ходульным носителем современной проблемы, а не живым человеком, характером, индивидуальностью, схематизирует внутренний нравственный мир нашего современника. А чем измерить духовный урон, наносимый схематичной ущербностью такого героя, подменяющий идейную углубленность декларативностью и риторикой. Ведь именно от таких героев и фильмов зритель, к нашей неизменной печали, убегает на «Есению».

И все-таки в планах на будущее самое главное место я отвожу кинорассказу о современности. Мне чрезвычайно интересны те психологические откровения, которые можно было бы назвать исповедальными моментами бытия, проблемы этические, ситуации, определяющие нравственное совершенствование человека. Мне представляется важным взглянуть на своего современника, даже ровесника, в один из таких, нравственно обнажающих и экзаменующих, моментов его нынешней, как будто благополучно устоявшейся жизни.

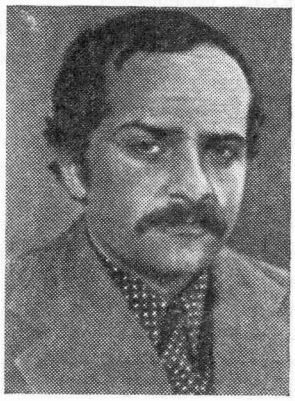
А пока — снят второй фильм. Как часто он продолжает грехи первого. Но есть все же непреходящая потребность в творческой самоотдаче, в неизменном стремлении быть бескомпромиссно ответственным за личную позицию в деле, ставшем твоей судьбой, сознание того, что каждым своим фильмом ты должен доказывать как собственное кредо истинность слов, сказанных Андреем Тарковским в одном из интервью: «Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное»... Удивительно точные слова. Они, пожалуй, могли бы стать постоянной заповедью каждого режиссера.

Киев

Александр Миндадзе,
сценарист

Драматургия жизни

Так случилось, что оба фильма, в основе которых лежали мои сценарии — и «Весенний призыв» и «Слово для защиты», — снимались почти одновременно. Трудно сказать, какой из двух был началом, какой продолжением, что



чему предшествовало. Они как бы оба были первыми. Потом наступила пауза... И вот — новый фильм под названием «Поворот». История, действительно, о повороте в судьбах, во взаимоотношениях людей. На этой картине мы снова встретились с режиссером В. Абдрашитовым, чтобы во второй раз начать все сначала.

Дорожное происшествие. Оно, на первый взгляд, исчерпывается сухой строкой протокола: пешеход, грубо нарушая правила, пересекал магистраль в неустановленном месте; водитель «Жигулей», в свою очередь, ехал с превышением скорости и вряд ли мог предотвратить наезд.

Пешеходом оказалась одинокая престарелая женщина. Она скончалась в больнице, не приходя в сознание. Разыскали ее родных. К горечи и чувству утраты, которые испытывали родные, примешивалась и немалая доля рас-

каянья: уж очень давно, слишком давно не видели они своей матери, бабушки, тетки... И вот — увидели... И это недовольство собой как бы подхлестнуло то мстительное чувство, которое испытывали, не могли не испытывать эти люди к виновнику трагедии — водителю «Жигулей».

Водитель «Жигулей», Веденеев Виктор Петрович, молодой ученый, в тот злополучный день въезжал в Москву в самом безмятежном расположении духа. Рядом сидела женщина по имени Наташа, совсем недавно ставшая его женой. Они возвращались из свадебного путешествия по Черноморскому побережью...

Так начинается наш фильм — история нравственного испытания, которому волею судеб столь неожиданно подвергается человек вполне положительный, не совершавший до этого никаких предосудительных поступков. Виновник происшествия, он в равной степени и его жертва.

Столкнулись два социальных круга людей, две правды. В огромной комнате потерпевшей собрались ее родные. В их представлении и эти «Жигули», и веселая свадебная поездка, и сами Веденеевы — все непростительно. Можно понять чувства этих людей, когда виновник трагедии и его жена приходят к ним в дом, конечно же, за отпущением грехов, в расчете на то, что именно они, родные потерпевшей, помогут Веденееву уйти от строгого наказания.

Но есть и другая правда — правда Веденеевых.

Случилось непоправимое — Анны Егоровны не вернуть. Но справедливо ли, если за одной трагедией последует другая, за одной прерванной жизнью сломается другая жизнь — жизнь человека, находящегося в зените, в расцвете творческих сил? Да и просто другая жизнь.

В конце концов, Веденеевы, подробно проинструктированные адвокатом, добиваются от родственников потерпевшей таких показаний, которые облегчили бы участь Виктора. Речь идет не о заведомой неправде. Родственники должны лишь умерить свою нетерпимость, показать на суде то, что есть на самом деле, не драматизируя действительного положения...

Веденеев спасен. Суд находит ему справедливую меру наказания, не связанную с лишением свободы.

Откуда же та горечь, досада, раздражение друг на друга, которые остались в жизни супругов? Почему так резко и, может быть, непоправимо изменились их отношения? Победа не только не принесла радости, не принесла даже облегчения. Почему?

Оказывается, в пылу борьбы Веденеевы потеряли в чем-то меру нравственности, меру человеческого, обнажились друг перед другом в таких своих качествах и проявлениях, которые теперь трудно забыть. Да, Веденеев на свободе. Карьера его не прервана. Семейная жизнь не нарушена. Новоселье состоится, диссертация будет защищена. Но как забыть ту непривлекательную нравственную наготу с отсутствием мужества, со страхом перед наказанием, с суетой, в которой они предстали в пору своего медового месяца друг перед другом, когда слишком цепкая борьба за безвинность приводит их к потере человеческого достоинства.

Оказывается, победа эта — пиррова. Кто знает, может быть, окажись Веденеев в тюрьме, в душе его и Наташи было бы сейчас больше покоя и мира.

Оборвалась жизнь Анны Егоровны. Но и другая жизнь — четы Веденеевых — не может оставаться прежней. Теперь на нее упал отсвет тех судеб, к которым они нечаянно прикоснулись. И это — надолго, может быть, навсегда.

Как видите, в основе нашего нового с Вадимом Абдрашитовым фильма опять лежит реальная «судебная» история. Как и в первой совместной работе — «Слове для защиты», мы пытаемся исследовать характеры и взаимоотношения героев в ситуации необычной, критической, когда человек предстает перед нами во всех своих противоречивых проявлениях, совершает поступки, порой неожиданные и для него самого. Нет нужды повторять, сколь многообещающа для любого автора возможность разработки подобной «критической» ситуации. Однако хотелось бы пояснить — и здесь я вынужден неминуемо обратиться к собственному скромному опыту,— что не только эти многообещающие возможности заставили меня снова обратиться к «судебной» теме. Нет, главным

образом собственный опыт, впечатление, след, оставшийся в памяти. Ведь обе истории, ставшие основой двух фильмов, в свое время — пусть, так сказать, ретроспективно — развивались на моих глазах в зале судебного заседания. Именно сейчас, в самых первых работах, хочется поделиться чем-то знакомым только тебе виденным только тобой — недаром же автобиографичны многие сценарии начинающих авторов. Личностное начало неизбежно в художественном произведении. Но велика сила и самой жизни, заключенной в самом маленьком кусочке биографии. И кажется, нужно только быть к ней внимательным, проявить соучастие, доверие. Эта сила как бы выплескивается помимо воли автора.

Да, порой сама жизнь становится единственной драматургией фильма, его правдивой логикой. Рамки этой драматургии, драматургии жизни, хотелось бы раздвигать все шире, ломая схемы, охватывая все новые пласты действительности, всегда сложной, противоречивой, увлекательной.

А цель наша, как и прежде — неизменна. Рассказывать о нравственном мире молодого современника, представителя поколения тридцатилетних. О социальной разности людей и их неотвратимой человеческой общности, о необходимости контакта, понимания на уровне новой истины, о сдвигах человеческого сознания, которые открывают новые пласты духовной жизни. О необходимости постоянства в «трудах души», в творении человеком самого себя.

Вера Глаголева,
актриса

Преодоление себя

Мне было восемнадцать лет, когда я сыграла свою первую роль в кино — героиню в фильме Родиона Нахапетова «На край света». Меня хвалили, работу эту заметили, называли «удачным дебютом». Для молодой актрисы в этом

есть большая опасность. Первый успех окрыляет, и у актера может возникнуть завышенная оценка себя. Появляется самонадеянность. Одолевает жадность к ролям.

После выхода фильма «На край света» мне часто звонили со студий, предлагали: «Почитай сценарий. Роль для тебя. Героиня — юная, наивная, искренняя»... Понимала, что намечается повторение, грозящее штампом. И отказывалась.

Думаю, что главная сложность второй работы для актера в том, что он не должен в ней повториться. Ведь дебютант выкладывается максимально, а потом возможно размножение стереотипа. И случается, что первая роль становится для актера последней. А ведь первая роль — лишь точка отсчета, ниже которой нельзя опускаться.

Что для меня вторая роль? Еще одна ступенька в актерской биографии, которая началась счастливо. Мне странно вспомнить сейчас, что тогда, на первых своих пробах, я совсем не волновалась. Была бесстрашна на съемках. Видимо, от неведения.

Моя вторая роль — роль Нади в фильме «Враги» по одноименной пьесе Горького — была сопряжена для меня с волнениями, мучениями даже. Я стала иначе относиться к актерскому труду — осознанней. Надя — образ классиче-

ского репертуара. Сложились традиционные представления о знаменитых театральных работах. К тому же поначалу я не ощущала ни внешнего, ни внутреннего родства с горьковской героиней. В современных фильмах режиссер максимально приближает образ героя к актерской индивидуальности. Так было и в моей первой картине. А здесь существовал горьковский текст, к которому необходима особая бережность. Понимала, что материал роли будет мне сопротивляться. Боялась.

Мы пересмотрели сотни фотографий начала века. В старинных альбомах — милые барышни, курсистки, институтки. Другой мир. Перелистывали журналы дореволюционных мод. И наконец — просмотрели хроникальные ленты. Эпоха во всей неповторимости, характерности стала оживать для меня. Приходило ощущение времени, людей далекой от меня поры.

Вначале шли поиски внешнего рисунка роли. Моя первая героиня была современницей, сверстницей. Мне легко было ее ощущать — мальчишечьи ухватки, руки в карманах джинсов, — любые ее движения были для меня привычны, естественны. Сима — это была я. Роль не требовала перевоплощения.

Уже внешний облик Нади мне незнаком и чужероден. Иная пластика. Я никогда не носила длинную косу, соломенную шляпку, не шнуровала высоких ботинок, не привыкла держать зонт от солнца, наконец, бегать по лесу в длинном платье. В зеркалах гримерной я не узнавала себя и испытывала скованность.

Иной моя героиня была и в проявлении чувств. Хотя в характерах Симы и Нади есть общее — доброта, искренность, самоотверженность, но горьковская героиня — человек других условий воспитания, на ней — печать ее круга, ее социальной среды.

Роль Нади эмоционально насыщена. Она живет в постоянном возбуждении, в состоянии очень высокого градуса чувств. И в ней резкая смена настроений: то восторженность, умиление («все добрые, честные люди»), то растерянность, смятение («я ничего не понимаю, кто же прав?»), то отчаяние («все мы лишние на этой земле»), то взрыв гнева («вы все бессовестные люди... без сердца, жалкие, несчастные!».

Надя ищет правду. Она интуитивно симпатизирует рабочим. Видит в людях труда силу, красоту, тянется к ним, хочет порвать со своим классом. Эти попытки еще наивны. «Так вот, я — революционерка!» — запальчиво говорит она жандармскому офицеру. Надя — словно пробудившаяся совесть, которая мучит, будоражит, не позволяет обществу, людям жить по-старому.

Сложным был для меня процесс съемок... Вспоминаю эпизод, где Надя приводит в дом молодого рабочего Грекова, который защитил ее в лесу от подгулявших фабричных парней. Снимали длинным планом. На веранде за столом много гостей. Но я как бы солирую. В этот момент в Наде — огромная напряженность чувств: от неуемной радости до недоумения, от нежности, теплоты до открытого раздражения, до гнева. Как передать в одном монологе такие перепады? Это требует актерской техники, а мне ее явно не хватало. Много репетировали. Хотя это для меня тоже чревато опасностью — при повторах наступает вялость, замороженность. А важно не потерять найденное состояние, зафиксировать его и сыграть перед камерой.

Мне повезло с партнерами. Это счастье для начинающей актрисы — работать рядом с такими мастерами, как И. Смоктуновский, Н. Гриценко, О. Ефремов, Р. Адомайтис, И. Будрайтис, М. Неёлова, Е. Соловей. Нелегко мне было преодолеть страх, смущение. Но чувствовала общее расположение и доброжелательность на съемочной площадке, и это меня поддерживало. Съемки с талантливым ансамблем — прекрасная школа для молодого актера. Партнеры в фильме решают и твой собственный успех. Когда вокруг тебя люди талантливые и ты общаешься с ними ежедневно, ты сама мобилизуешь все силы. Словно существует какое-то магнитное поле, в котором ты живешь. Особая среда. Ты относишься требовательнее к себе, работаешь без скидки. Появляется высокий критерий самооценки.

В первом фильме все свои эпизоды я проигрывала с одним актером. Тоже начинающим. Нас не пугали дубли. Часто они требовались обоим. А когда мне пришлось играть с высоко-

профессиональными исполнителями и что-то не получалось — это было непереносимо. Страх фальши, боязнь сыграть приблизительно — истинная мука, главная мука актера. Я старалась быть предельно собранной. В последних драматических кадрах моя героиня появляется как символ надежды и веры. Я с большим волнением сознавала, как важен в горьковской концепции всей драмы образ, который режиссер доверил воплотить мне.

Думаю, что начинающему актеру необходимо пробовать свои силы в классическом репертуаре. Само обращение к классике — это не только прикосновение к миру писателя, но и к целому пласту культуры, исторической эпохи. А это, несомненно, обогащает актера, расширяет его интеллектуальную и чувственную наполненность.

Классическая роль рождает у актера одновременно полярные чувства: робость и отвагу. «Испытание классикой» дает уроки и чисто профессионального мастерства, искусства перевоплощения, и нравственные уроки — добра, честности, неприятия социальной несправедливости, уроки чуткости, нетерпимости к обывательскому образу жизни — всего, что важно и значимо и для современного героя.

После дебюта «На край света» я получала много писем от зрителей. «Сима, я теперь верю, — обращался к моей героине один мальчишка, — что может найтись человек, который умеет ждать, жертвовать собой. Спасибо». Так хотелось бы, чтобы и моя новая героиня, Надя, вызвала в зрителе живой отклик, искреннее сочувствие.

Новую свою героиню, Надю, я выстраивала, преодолевая себя. Пройдя испытание этой ролью, я вернулась на новом витке спирали — чуть более, мне кажется, умудренной и чуть более опытной — к образу своей современницы в фильме А. Эфроса «В четверг и больше никогда» по сценарию А. Битова «Заповедник». Хочется продолжать эту работу — играть своих современниц, мир которых исследовался бы на нашем экране с той же психологической пристальностью, как в классике, мир людей сложных и непримиримо нравственных.

Виллен Новак,
режиссер

Революция и современность

На заседаниях художественных советов после просмотра материала или уже готового фильма я часто слышу: «Очень профессионально, снято

на высоком профессиональном уровне». И говорится и принимается это как похвала. Опасная похвала для режиссера и в сто крат опаснее для режиссера молодого. Ведь овладение основами профессии еще не определяет готовности к самостоятельному творчеству, способности сказать с в о е слово о жизни, о человеке.

Склеенная пленка — еще не фильм. Не так-то уж сложно сейчас снять картину на приемлемом уровне. Сложнее иное — заразить других своими мыслями, своим мироощущением.

Второй, следующий за дебютом шаг налагает еще более высокую ответственность на молодого художника. Потому что этот шаг должен быть качественно новым. Чисто внешнее благополучие последующих работ не должно успокаивать режиссера.

Мне нравится кем-то высказанная мысль о том, что в нашей профессии важно не только поставить фильм, но иногда и не поставить. После первого фильма особенно важно остановиться — оглянуться. Трезво подумать, проанализировать то, что сделал сам, что сделали другие за это время. Второй фильм, на мой взгляд, испытание более серьезное, чем первый. Потому что ты приблизился к своей заветной мечте.

И здесь самое главное — выбор своего сценария. На студии, уверовав в тебя после первого фильма, как правило, предлагают утвержденный «нормальный» сценарий, возможно и не плохой. Но у тебя есть свои замыслы, тебя волнуют другие проблемы, есть, наконец, сценарий, который тебе близок. Он, может быть, чуть-чуть непривычный, чуть-чуть спорный, не сразу пробивает себе путь. И, столкнувшись с трудностью прохождения такого сценария, важно не отступать. А я — отступал...

Но в конце концов, думаю, мне все же повезло. Сценарий Э. Володарского и А. Преловского «Красные дипкурьеры», который и стал моим вторым фильмом, отличался известной новизной материала (о дипкурьерах снимал только Довженко), острым сюжетом, романтической нежностью к прошлому и сильными характерами, интересными человеческими судьбами. Собственно, это рассказ о двух несхожих человеческих судьбах, двух разных, даже прямо противоположных характерах, призванных революцией.

В первые годы Советской власти дипломаты должны были защищать завоевания Октября как солдаты. Дипломатические курьеры не писали ноты и не вели дипломатические переговоры, но без их четкой и бесперебойной работы — перевозки дипломатической почты — было бы трудно, а подчас и невозможно налаживать жизненно необходимые республике Советов контакты с другими странами. Дипкурьерская служба в ту пору требовала отваги и мужества. Дипкурьер двадцатых годов должен был уметь обращаться с наганом и винтовкой, так как дипломатическая почта молодой революционной страны привлекала и белогвардейцев, и разного рода международных авантюристов.

Наши вымышленные герои имели своих реальных прототипов. Теодор Нетте, Владимир Урасов, Андрей Богун... По крупицам собирали мы сведения о жизни этих людей в архивах, на страницах мемуаров... Думаю, что это — как бы необязательное для режиссера — занятие очень помогло исполнителям главных ролей Игорю Старыгину и Михаилу Матвееву. Помогло и мне.

Я сказал, что мне повезло со сценарием. Прежде всего повезло потому, что он позволил мне прикоснуться к истории нашей страны. Ведь без понимания истории, ее диалектики, вне исторической памяти немыслимо творчество художника.

Увлекательный и динамичный сюжет сценария определялся его жанром — приключенческим. В этом жанре не просто заинтересовать публику не только действием, но и человеческими характерами, атмосферой жизни страны — интересного, напряженного времени двадцатых годов, без чего фильм не оправдать никаким жанром. Но главное — найти то, что перекинуло бы мостики к современности, к чувствам, потребностям современного зрителя. Наверное, само понятие «современность» должно означать не просто актуальность события, знакомые ситуации, привязанность ко времени, а новизну и важность проблемы, остроту ее разработки, крупность художественного замысла.

Чтобы без умения не теоретизировать, буду ссылаться на свой очень еще небольшой опыт в работе над фильмами. Какая тема меня заинтересовала? На первый взгляд, очень простая и известная. Тема бескомпромиссного мужества наших отцов, их цельности, верности, преданности идеалу, стране, готовности без промедлений платить за свою убежденность своей жизнью. Причем это та цельность, которая не только не исключает человечности, но основана на ней, а не на суперменстве. Эта тема уже почти в кругу «вечных истин». Но ее вечность каждый раз новая. Сколько раз обращался к этой теме кинематограф, предлагая решения глубокие и мелкотравчатые, интересные и банальные, продиктованные потребностью души или вызванные просто модой.

Мне хотелось найти свой аспект этого разговора, сочетая интригу событий, неожиданных сюжетных поворотов и достоверность, узнаваемость характеров. Попытаться показать глазами современника с временной дистанции мир героев с героикой и юмором, в чем присутствует одновременно и прочная традиция нашего историко-революционного фильма — вспомним «Чапаева», «Максима», «Депутата Балтики». Традиция, достигавшая особой эмоциональной выразительности, эмоционального воздействия на зрителя, столь важная и сегодня.

«Красные дипкурьеры» — фильм о революции, о прошлом. Но что такое современный фильм? Очевидно, способный сегодня взволновать своей мыслью, жизненными принципами своих героев.

Старый певец в кинорассказе-притче Булата Мансурова «Состязание»... Чеховские герои в фильме Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино»... С настоящим временем их объединяет мысль современная и важная: так ли ты живешь, то ли ты делаешь? Мысль, выраженная с большой драматической силой, а потому вызывающая отклик у зрителя. Запоздалый вопрос к самому себе толкает героя «Неоконченной пьесы» на попытку уйти из жизни, старый певец из «Состязания» ломает свой дутар, что тоже равносильно смерти...

Конечно, далеко не все удалось мне. Так принято говорить, особенно молодому режиссеру. Я — не исключение, тем более что это сущая правда. Однако меньше всего я хочу ссылаться на внешние причины, сопутствующие производству фильма. Веду свой самосуд: там не додумал, там не дотянул, там не хватило настойчивости.

Скажем, в фильме есть длинная неторопливая панорама по купе дипломатического вагона, где только что произошла жесточайшая схватка и где герой — красный дипкурьер, теряя последние силы, холодеющими пальцами намертво держит драгоценную почту. Панорама выходит на пробитое пулями окно вагона, за окном появляются рабочие, мальчишка и старик, которые деловито замеряют раму, переговариваются, советуются, вставляют новое стекло... Жизнь продолжается. У жизни есть свои романтические трагедийные взлеты и свои рабочие будни. Своя поэзия и своя проза. И то и другое — правда, и они неотделимы. В их сочетании и мере — залог истинной кинообразности. Режиссер должен иметь мужество доверия к образности, которая подсказывается, вытекает из жизни, из ситуаций, из человеческих отношений. Опасность фальши — самая нетерпимая опасность на современном экране.

Мне показалось, что панорама слишком длинна, скучновата, и я дал для вящей поэтизации, приподнятости чувств за кадром песню. И... загубил финал. Не потому, что песня плохая. Песня-то как раз хорошая. Но финал стал традиционным, с ненужной точкой в конце, с отработанной системой чувствований. А ведь какие возможности давал простой звукоряд, шумовая партитура эпизода!.. Скажем, отход поезда — только нарастающий шум его колес давал бы куда более точное решение, смысловое и образное... Жаль, что уже нельзя исправить...

Да, главное — не отступать.

Одесса

И. Розенфельд

Современный кинематограф: движение стиля

Интересная, обильная тонкими наблюдениями статья В. Михалковича о кинематографе 70-х невольно напомнила мне другую работу на сходную тему. «Эстетика честности» — так называлась давняя, опубликованная в начале минувшего десятилетия статья Я. Варшавского[1] о стилистике фильмов тогда еще молодых, а ныне маститых режиссеров. В то время, если не ошибаюсь, термин «документализм» по отношению к игровому кинематографу не успел войти в повседневный критический обиход. И киноведы, за неимением «генерального» определения, соревновались в изобретении определений-«времянок». Они говорили о «поэзии обыденного», о «жизни врасплох», о «натуральной школе».

Если бы призы в этом негласном соперничестве распределял я, то первый был бы у Я. Варшавского. Его «эстетика честности» зафиксировала не только внешние приметы новой тогда школы (стремление к жизнеподобию, достоверности обстановки, неприглаженности, «несделанности» кадра, будничному течению сюжета, предельной органике актерского исполнения), но и содержательную ее сторону. А ведь стиль школы, направления, эпохи так же, как и индивидуальный стиль художника, по мнению теоретиков, — категория содержательная. Непосредственно отражающаяся на идейном итоге произведения. Так вот, думаю, Я. Варшавский ухватил самую суть дела, соединив в своей публицистической метафоре эстетику с этикой. Именно на стыке художественного и нравственного прощупывалась болевая точка молодых мастеров молодой школы.

Ах, как чутки были и практики кино, и теоретики, да и мы, зрители, к малейшей неверной — по тогдашним нашим меркам — ноте в звучании фильма! Даже прекрасная, гармоничная «Баллада о солдате» не избежала укора за чуть более эффектно, чем допускала «эстетика честности», снятый эпизод бомбежки поезда.

Открыв мир реальной, «некиношной» красоты обычной жизни, обычного рядового человека, кинохудожники без труда противостояли соблазну продемонстрировать себя. Удивить коллег и зрителей чем-нибудь эдаким... Их словно бы совсем не занимало кино как кино. Они напряженно, неотступно размышляли о жизни, и каждое движение камеры оценивали с позиций сначала нравственных, а потом уж — эстетических. Изысканность представлялась им не достойной темы, героя, времени.

Я навсегда запомнил слова одного из лучших режиссеров-«шестидесятников», безвременно умершего Владимира Скуйбина — его картины «Жестокость», «Суд», «Чудотворная» были в те годы у всех на устах: «Нарочитость мизансцены, композиции кадра способны поставить под сомнение любые ценности фильма, не исключая и самой сути произведения. Эта изобразительная орнаментика может превратить достоверную картину жизни в порой искусно сделанное, но все же искусственное ее подобие».

Продолжение дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кинематографе. Начало см.: «ИК», 1978, № 1, 2, 3, 4.

[1] «Молодые режиссеры советского кино». М., «Искусство», 1962.

Вот такая это была цельная, строгая, безкомпромиссная школа. И тем удивительнее, что именно в ее недрах (а это так, В. Михалкович верно замечает) зародилось нечто принципиально иное, необычное. В корне противоположное ее эстетическим и стилистическим установкам.

В. Михалкович называет эту манеру «живописным» стилем. М. Туровская — «новой зрелищностью». А в свое время, когда авторитет «эстетики честности», принципов «жизни врасплох» был еще велик и незыблем, черты, присущие новому течению, представлялись правоверной... документальностью. Я позволю себе одну цитату из репортажа со съемочной площадки: «И постепенно эпизод, оставаясь вписанным в старинную рамку, обретает подробности почти документальные (!), как бы подсмотренные (!) нынешней скрытой камерой (!), обращенной на сей раз в прошлое, и представляется, что это уже не игра, не реконструкция ушедшего, а кусок натуральной (!), сочной, подлинной жизни». О съемках какого фильма идет речь? «Дворянское гнездо» А. Михалкова-Кончаловского! Насколько не угадали опытные журналисты, знатоки кино стилистику будущей картины, говорить, наверное, не приходится.

Как же «документальность» превратилась в «живописность»?

Быть может, подвело несколько расширительное толкование одного из постулатов 60-х годов: «Надо стремиться к подлинности. Необходимо внимание к подробностям, к обстановке»? Внимание начали расшифровывать как внимательное разглядывание. Как любование, если не восхищение правдой, «всамделишностью» детали, дома, пейзажа. Камера уже не «пробегала» по интерьеру, чтобы поскорее показать главное — людей, их лица, их действия, а подолгу задерживалась перед стулом, столом, инкрустированной шкатулкой, превращая кадры в почти «автономные» натюрморты, пейзажи, давая нам ощупать их глазами, ощутить материальность предмета, увидеть, как я вычитал где-то, дрожание воздуха и солнечного света, которыми предмет окружен. Принцип длительного созерцания, естественно, диктовал новую композицию кадра, мало что общего имеющего с «несделанностью», бесхитростностью съемок «под хронику», обусловливало иную его чувственную наполненность (на чувственное содержание кадра проницательно обратил внимание А. Свободин в своей статье о «Неоконченной пьесе для механического пианино». См. «ИК», 1977, № 10).

Так наступали в кино 70-е годы. К слову заметить, задолго до календарного срока. Где-то сразу после 65-го...

Ну, а документальность? Отжила ли она свое? Во всяком случае, на сегодняшний день как целостный стиль она, по-моему, разрушается. Отдельные ее приемы охотно используются в средней руки детективах, в заурядном «кино про войну». Я, например, затрудняюсь вспомнить, приключения какого очередного Штирлица не были, так сказать, «удостоверены в подлинности» включением кусков из старой хроники, благородной скупостью, строгостью операторской работы. Говоря об очередном Штирлице, я вовсе не хочу принизить заслуженный успех единственно настоящего Штирлица В. Тихонова из фильма «Семнадцать мгновений весны», произведения в своем роде и жанре в целом превосходного. Уж в нем-то «игра в документальность» ведется талантливо, сложно, увлекательно. И все же это — игра, пусть и серьезная. А в какой-нибудь «Дерзости», где тоже играют «в правду понарошку», документальность стиля, призванная поддержать наш интерес уже к самой несомненной «липе», попросту дискредитируется.

Выходит, то, что некогда считалось признаком серьезных намерений и было неотъемлемой частью «эстетики честности», становится лишь острой приправой к развлекательному зрелищу. Функция «документализма» по сравнению с 60-ми годами изменилась. И вряд ли это мнение могут поколебать отдельные всплески, вроде фильма «Дневник директора школы». Что же касается «Шестого июля» — картины, занявшей заметное место в киноленинпане, то и здесь документальность как таковая, то есть, в первую очередь, как сино-

ним непреднамеренности, непроизвольности изобразительного ряда, отсутствует, так как налицо — стилизация под старую хронику, эстетизация хроники. А там, где стилизация, то есть самая что ни на есть «преднамеренная преднамеренность», о документальном стиле в установившемся ранее смысле говорить, по-моему, нельзя.

Те задачи, которые в 60-е решались преимущественно эстетикой «жизни врасплох», реализуются сегодня в несколько ином художественном ключе. Расставшись со многими внешними своими приметами (в ряде случаев — с той же, когда-то чуть ли не обязательной, документальностью), «эстетика честности» — эстетика объективного, социально-психологического, проблемного кинематографа воплощается в десятках интереснейших работ — «производственных» картинах Ю. Карасика, «Премии» А. Гельмана и С. Микаэляна, «Старых стенах» А. Гребнева и В. Трегубовича, в произведениях, оставленных нам В. Шукшиным, и многих других. Авторы их не преследуют цели во что бы то ни стало изображать нечто устоявшееся и привычное. Они не боятся поместить реальных, живых, узнаваемых людей в экстраординарную ситуацию. «Проверить», «проявить» их характеры, позиции иной раз искусственно смоделированным конфликтом, поворотом фабулы (так было, мне кажется, и в «Премии», и в «Человеке на своем месте»). Заострить, сделать особенно выпуклыми, наглядными несколько «разбавленные» в жизни будничным ее течением проблемы.

А параллельно с этой традиционной и неизменно новаторской по общественной значимости струей набирает силу «живописная школа». У нее свои и весьма богатые возможности, хотя, конечно, и не беспредельные. В. Михалкович заключает свою статью утверждением, что импонирующая ему, по всей видимости, «живописность» конечна во времени. Мне думается, гораздо важнее и интереснее подумать о ее границах, если так можно выразиться, в пространстве нашего сегодняшнего кинематографа.

Не берусь судить, что изначально заложено в «Дворянском гнезде» А. Михалкова-Кончаловского. Скажу лучше, как сам воспринял этот странный, «вольный» перевод классического романа И. С. Тургенева на язык кино. В пору бурных дебатов о картине кто-то, если мне не изменяет память, упрекнул А. Михалкова-Кончаловского в уходе от современности, в какой-то, что ли, ностальгии по минувшей, чужой нам красоте разрушающихся дворянских гнезд. Но это же наивно! Не вижу я и особого греха в отказе режиссера от развернутой трактовки проблем, волновавших Тургенева и первых его читателей. Приглушив актуальность книги, имеющую для нас в значительной степени исторический интерес, А. Михалков-Кончаловский усилил звучание в фильме темы России, темы возвращения к истокам — вечной темы нашей литературы, нашего искусства.

Для меня ключ к экранной версии романа — в словах из письма Тургенева: «Когда будете в Спасском, поклонитесь от меня дому, саду, моему молодому дубу — родине поклонитесь...»

Ну, конечно же, элегичность «Дворянского гнезда» вовсе не тоскою по старине как таковой объясняется. Здесь другое. Мы «заражаемся» настроением Лаврецкого, для которого этот запущенный сад, этот заброшенный, постепенно приходящий в упадок, разрушающийся дом, где солнечные лучи золотят паутину в пустых неприбранных комнатах со сломанной мебелью, — детство, отрочество. Он, так долго оторванный от всего этого, живший суетно и суетливо, ощущает кровную связь свою с этим миром, садом, небом сквозь сеть ветвей и листьев. Для него, разумеется, старинное родовое «гнездо» — еще не вся Россия. А уж для нас — и подавно. И все же, все же...

Насколько могу судить, не только я так воспринял картину А. Михалкова-Кончаловского. И в этом я вижу характерную черту времени. Времени, когда так трудно «остановиться, оглянуться». Времени, затягивающего в круговорот бесконечных забот и — обостряющего жажду тишины, раздумья, естественной, родной красоты леса, луга, реки, са-

да... Оно — наше, это время. Мы ему преданы. Но тяга к изначальному, вошедшему в сердце с детства, может, в генах запрограммированному, живет в нас. И это, наверное, очень важно. Необходимо.

Именно такие эмоции пробуждала картина «Дворянское гнездо», пробуждала, так сказать, по аналогии, пусть в чем-то и далеко отходя от Тургенева. В конце концов, и сам режиссер говорил, что строит фильм «по касательной» к роману; видите — даже не «по мотивам»! Это совсем иная задача и цель, нежели в «Анне Карениной», в которой хотели все сделать «по Толстому», максимально близко к Толстому.

После «Дворянского гнезда», где А. Михалков-Кончаловский провел «разведку боем» возможностей «живописной школы», мы еще не раз увидим ленты, обращенные к истокам. Для нового стиля эта тема оказалась очень органичной, вернее, стиль, его выразительность совпали с темой. Не случайно мастера, склонные к «живописной» манере, к «эстетике любования», так охотно берутся рассказывать о детстве, вглядываются в его чистоту, в его соединенность, слитность с природой, в его первые боли, любовь, прекрасные порывы и мечтания...

Принципиальность «Дворянского гнезда» в истории (уже можно, наверное, говорить и об истории) новой школы несомненна. В дальнейшем «эстетика любования» способствовала решению все более сложных, многообразных задач. Если первые ее опыты основывались на материале минувших лет и веков, то затем «живописность» окрасила стилистику некоторых фильмов о нынешнем дне и даже о... завтрашнем.

В «Солярисе» А. Тарковского противостояние: человечность, мудрость, красота — суетность, машинно-жесткий ритм рационального, прагматического существования (то противостояние, которое в «Дворянском гнезде» мы в определенной мере домысливали, «дочувствовали», привносили из личного опыта) — раскрыто впрямую многообразной системой сюжетных, пластических, композиционных средств.

И опять-таки мягкая, завораживающая живописность эпизодов в домике отца Кельвина сделала свое дело. В «Солярисе» этот уголок стал образом, символом родины. Земли. Той Земли, о которой неотступно думают в своих звездных странствиях, к которой возвращаются космонавты. В контексте этого превосходного, вместе — сложного и такого простого, в самое сердце, к совести направленного фильма Земля — оплот Человечности, Добра, Истины и Красоты. Память о ней, о тихом домике посреди зелени, о накрытом для чая столе под деревьями, о теплом щедром дожде спасала живую душу Кельвина на далеком Солярисе. Дала ей силы устоять под напором Нечеловеческого и Бесчеловечного.

Я думаю, если бы аскетичный сторонник «эстетики честности» Владимир Скуйбин посмотрел фильм А. Тарковского, он бы не стал измерять его по шкале близкой ему манеры. Не укорил бы коллегу за изобразительный изыск. Он бы принял эту работу, почувствовав в ней продолжение — иными средствами, в иной стилистике — нравственного осмысления мира и человека, начатого им и его коллегами на исходе 50-х годов...

Резервы выразительности «новой зрелищности» велики. В ее фильмах, действительно, почти на равных с актерами «играют» вещи, пейзажи. И если в неудачных произведениях «вещность» иной раз оказывается синонимом «вещизма», красивости, то в лучших картинах активизация материальной среды, одухотворение природы обнаруживают новые пути для воплощения на экране тончайших, доступных ранее лишь слову оттенков душевной жизни.

Мне хочется сказать об одной, возможно, частной, но все же существенной, на мой взгляд, особенности этого стиля. Разглядывающая мир неторопливая камера, медлительная смена планов словно бы материализуют время, заставляя почти физически осязаемо почувствовать его течение...

«Крупный план» времени есть, например, во всех трех фильмах Никиты Михалкова. Этот режиссер как-то удивительно снимает лето. Одно из самых сильных моих экранных впечатлений — томительная неподвижность бес-

конечного летнего дня в «Своем среди чужих...», «Рабе любви», «Неоконченной пьесе...». Понятно, в каждой картине образ застывшего времени наполняется своим смыслом. В «Своем среди чужих...» остановившееся время — символ затишья, прозябания привыкших к активному, «вестерновому» существованию героев. Кажущаяся нескончаемой пауза — на самом деле лишь краткая интерлюдия, готовая смениться (и сменяющаяся) бравурной динамикой лихо придуманных и со вкусом и озорством снятых приключений.

В «Рабе любви» нагнетается чувство неопределенности, неясности, ожидания чего-то, чего еще и сама не знает, но о чем все сильнее тоскует в своем открыточном, обманчиво благополучном мирке актриса Вознесенская. Остановившееся время — остановившаяся жизнь, крохотный, игрушечный островок посреди революции, гражданской войны, бури.

В «Неоконченной пьесе...» — жаркий день ленив и безразличен. Он долог, он растянут в целую — длинную и бесполезную — жизнь. Жить в этом дне вроде и приятно, но слишком бессмысленно. И чуть ли не все персонажи, накрытые колпаком дачной скуки и безделья, втайне ждут перемен. Грозы ли, любви, чистоты обновления... Только день длится и длится, и из него так трудно, почти невозможно вырваться...

Вместе с тем живописность кадра, богатство и изощренность цветового решения, любование прелестью фактуры, открывающие перед художником столько соблазнов и перспектив, коварны, даже опасны. Как незаметно и легко могут раствориться в этой своеобразной и выразительной стилистике кристаллы проблем, смягчиться, подернуться, так сказать, розовой дымкой тревога, боль, гражданская озабоченность автора! Ведь как раз нечто подобное произошло в «Анне Карениной».

Я, конечно, не утверждаю, что это фатальная неизбежность данной манеры киноповествования. Вот, положим, горькая, честная неприглаженная картина Н. Губенко «Подранки» — она тоже ведь живописна, красива. Но здесь эти качества использованы не как параллель движению сюжета, а скорее как контрастно оттеняющее начало, подчеркивающее острый драматизм судеб тех, чье детство искалечила, отняла война. Мальчики, повидавшие в свои 10—12 лет столько страшного, тяжкого, бесчеловечного, живут в прелестной, задумчивой, лирической атмосфере какого-то старого здания, сада... Они ожесточены, недоверчивы, чужды этой красоте. Они, вроде бы, столь же лишние, нелепые в этом царстве тишины и покоя, как телогрейки, темная скудная одежда послевоенных лет среди густых и прекрасных аллей, белых статуй... И все же — наряду с теплом, подчас неумелой, но искренней заботой взрослых — гармония природы лечит их души, замещая в них суровую недетскость, ненависть светом добра. Происходит это медленно, трудно, но все же — происходит...

Тем не менее границы стиля существуют. И «Подранки», пожалуй, подошли вплотную к последней черте. Но не преступили ее благодаря таланту и такту Н. Губенко и его сотоварищей. А преступать ее безнаказанно нельзя...

Мне сейчас вспомнилось замечание рецензента, писавшего о каком-то американском фильме, где действие происходит в гитлеровском лагере для военнопленных. Критик тогда сказал, что лично он с трудом мирится с мыслью, что такая лента снята в цвете.

Цвет — мне кажется, это бесспорно — неразрывно связан с эстетикой «новой зрелищности». Цвето-пластические открытия мастеров 70-х свидетельствуют о расширении диапазона кинематографа в передаче тончайших переходов состояния мира и души. Всякая новая красота, по словам поэта В. А. Жуковского, есть приобретение искусства, есть новый шаг к его совершенству. Однако бывают случаи, когда от благословенных «новых приобретений» стоит отказаться и вспомнить мужественное самоограничение режиссеров-«шестидесятников».

К примеру, я, подобно рецензенту, чье замечание об американском фильме приведено чуть выше, не представляю вне черно-белой

гаммы экранные версии повестей В. Быкова. И «Обелиск» (постановка Р. Викторова) — фильм цветной, широкоэкранный, сделанный, в общем-то, очень профессионально,— лишь укрепил во мне это убеждение.

«За два долгих года я так и не выбрал времени съездить в ту не очень и далекую от города сельскую школу. Сколько раз думал об этом и откладывал: зимой — пока ослабнут морозы или утихнет метель, весной — пока подсохнет и потеплеет...» По-моему, уже эти несколько начальных строк повести — а она написана очень цельно, в единой манере — говорят о скромности, чуть ли не очерковости быковской интонации. Никаких «педалей». Ни намека на желание «выжать» хоть малейший внешний эффект из трагической истории Алеся Мороза — белорусского Януша Корчака. Быков прямо-таки демонстративно избегает этого. Даже о гибели Мороза и мальчиков рассказано без подробностей, эмоционально приглушенно. Я думаю, писатель не зря сделал так, что мы узнаем о ней из третьих рук: лирический герой Быкова пересказывает нам слова старого Ткачука, который, в свою очередь, передает услышанное им от Павла Миклашевича и односельчан Мороза. Причем, гибель учителя и учеников — даже не финал книги. Повесть заканчивается спором Ткачука и Ксендзова о сути поступка Алеся Мороза: подвиг ли это или нечто иное, сомнительное... И затем — нейтральная путевая зарисовка: пустынная ночная дорога, прорезанная светом автомобильных фар. «Мы подъезжали к городу». Все.

Я не сомневаюсь: Владимир Скуйбин, скажем, экранизируя «Обелиск», охотно бы последовал за автором повести. Не только в сюжете, но и в стилистике. И так же, как у Быкова, центром ленты наверняка стало бы не само деяние Мороза, а «диспут» о его нравственной, патриотической, гуманистической сущности. Разность этических оценок поступка учителя. И в этом «диспуте» ярко и остро проявился бы духовно-нравственный потенциал каждого персонажа и позиция автора.

Виденная мною экранизация принципиально иная. Создателям ее явно «мало» написанного Быковым. Их не устраивает неброская манера писателя. Они слишком знают, как надо делать «такое кино». Не прочь развернуть традиционно «партизанско-приключенческие» мотивы и эпизоды. Подробно и картинно снимают и старое здание школы (положительно, показ барских особняков грозит стать у нас в кино общим местом, опознавательным знаком «новой зрелищности»), родительское собрание — с фактурными крестьянами, белизну снега, по которой удаляются в глубь кадра Миклашевич-старший с Павликом...

И наконец — гибель Мороза.

Если бы по другой повести Быкова не поставили бы потрясающий фильм, названный «Восхождение», то так назвать можно было бы и «Обелиск».

Да, долгий, очень долгий проход (здесь напрашивается это «картинное», «театральное» слово) Алеся Мороза и детей к месту казни — тоже восхождение на Голгофу.

Белые — смертные — рубахи полощет ветер. А спереди и сзади обреченных — темные фигуры полицаев. Приговоренные идут по дороге сквозь ликующий солнечный, цветущий летний мир. Идут, повторяю, долго, оператор А. Кириллов успевает показать их с разных точек. То снизу вверх, крупно. То на дальнем плане — как частицу природы, с болью отрывающуюся от нее. Снято выразительно, но — уже и чересчур. Патетика нагнетается, и перестаешь доверять авторской скорби. Больно много в ней расчета, больно смахивает она на любование трагедией.

В последних кадрах мы опять увидим их, Мороза и ребятишек. Живых, ясных, веселых. Так же, как видели когда-то Ивана у А. Тарковского бегущим в солнечных лучах по берегу моря. Убитого, но — живого Ивана.

Беда не в повторе приема, хотя будучи открытием, откровением у А. Тарковского, в «Обелиске» он производит впечатление необязательного, дежурного. Беда в том, что мы не можем, не способны вычеркнуть из памяти повесть. Ее обнаженную, честную, точную интонацию, ее негромкий, но к каждо-

му — к совести каждого — обращенный призыв. Тревогу, горечь, гордость Быкова.

Формально все это есть и в фильме. Но — в ослабленном, сглаженном варианте. Ибо и спор о подвиге Мороза, о его нравственном смысле, обеспокоенность писателя возможными последствиями духовной ограниченности людей приглушены в картине самоценностью пластики и цвета. Желанием не отстать от моды на «красивое кино»...

В качестве другого примера, когда талантливому режиссеру оказывается важен не столько «стиль, отвечающий теме», сколько — моде, я рискну назвать фильм Р. Нахапетова «На край света». После негативной оценки картины Л. Аннинским у нее нашлось много защитников. Спор получился жаркий. Но, по-моему, в нем недостаточно отчетливо было прояснено одно существенное обстоятельство. А именно: не возникли ли столь полярные мнения из-за неточно найденного Р. Нахапетовым стиля рассказа о «трудном», колючем, отчаянно бунтующим против старших, против навязываемых ему готовых решений Володи?

«На край света» — очень красивый фильм. В начале его мы вместе с Володей перелистываем старинные фолианты, рассматриваем пожелтевшие страницы с гравюрами, ощущая прохладу и полумрак книгохранилища. А потом Володя захлопнет мудрые тома и убежит «на край света». Но все закончится для него благополучно, он не пропадет, наоборот, влюбится, устроится на работу... И в конце — все осознавший будет кружить и бежать рядом с милой девушкой Симой по зелени луга, то ли наяву, то ли в своем воображении.

Буду откровенен: Володя мне лично не слишком симпатичен. Этот неглупый, но эгоистичный парень крайне не сдержан, не бережен с окружающими.

Его естественное в таком возрасте смятение души вряд ли оправдывает грубость, подчас даже жестокость, которые для него обычны в обращении с теми, кто его любит, не говоря уж об остальных; требуя, чтобы его понимали (а если не понимают — пусть не докучают), сам он никого понимать не умеет. Он не задумывается о других, занятый собой.

Ну что же, характер, достойный пристального внимания, разгадывания, изучения художественными средствами. Его не обязательно с порога осудить, заклеймить — паренъто молодой. Но и восторгаться им, а тем более — оправдывать его, разумеется, не стоит. (Впрочем, помнится, именно с таких позиций подходили к образу героя фильма участники дискуссии, опубликованной в десятой книжке журнала «Искусство кино» за 1976 год.) Пусть Володя даже, в конце концов, и начал работать и написал — вот ведь какой подвиг! — сердечное письмо любимой тяжело заболевшей девушке. Не без некоторого усилия (все-таки не слишком убедительно это раскрыто) я поверю: да, в Володе что-то изменилось. Он начал кое-что понимать. Дай бог. Тем не менее восхищаться им я пока повременю. Не имею еще оснований.

Предполагаю, что их не было и у авторов. Но они почему-то авансом, в сущности даже до «перековки» героя, в самом начале картины приподнимают и романтизируют дурно воспитанного и довольно-таки бессердечного паренька.

Мне могут возразить: с чего ты взял, что «приподнимают, романтизируют, поэтизируют»? А может, просто рассказывают? Просто пробуют доброжелательно понять, разобраться, что да как с этим «трудным» Володей? Да нет, все-таки «не просто». Благодаря стилистике, живописно-поэтическому тону многих кадров, облагораживающей Володю одухотворенно-изысканной операторской манере вокруг этого образа создается определенная атмосфера, определенное авторское к нему отношение. Давайте представим (правда, это нелегко) вот также снятыми «Три дня Виктора Чернышева». Разве при неизменности всех прочих условий не выхолостилась бы категоричность звучащего в фильме М. Осепьяна главного, прямого вопроса: «Что же дальше, Виктор Чернышев?» Его публицистическое напряжение?

Согласен: Володя Р. Нахапетова не Виктор М. Осепьяна. Там, как отмечает В. Михалкович, среднестатистический, «социологический» герой, здесь — как раз наоборот, возвышаю-

щийся над «средним уровнем». И однако не забеспокоиться о таком Володе невозможно. Эгоизм — болезнь опасная. И уж романтизировать того, кто заражен сю, не следовало бы. (Снова замечу: в упомянутой выше дискуссии говорилось и об этом.)

Вот два случая, когда «новая зрелищность», по-моему, привнесла в произведение какие-то лишние, ненужные краски, сместила акценты... А теперь третий случай — когда стилистика и «сверхзадача» идеально, если позволительно так сказать, совпали. А удачи не было...

Когда на экране возникли кадры строящейся атомной станции, я, признаюсь, ахнул, так они впечатляли. Это было почти так же необычно, потрясающе масштабно, современно, как, скажем, запуск космического корабля. Композиция, ритмика кадров — торжественны, если хотите, хоральны. Шел цветной широкоформатный фильм «Кафе «Изотоп» (постановка Г. Калатозишвили).

И насколько же быстрее развеялось это первое впечатление от прекрасно запечатленного на пленке образа НТР! Насколько неинтересным, в чем-то раздражающим оказался фильм!

Восхищаясь достижениями НТР, выводя изображение рабочей — строительной — площадки из привычного в подобных случаях документального ряда, монументализируя и живописуя, авторы «Кафе «Изотоп» также монументально пытались представить нам своего героя.

Он у них был не просто хороший, а образцово-показательный рабочий. Куда там до него герою «Высоты», Саше Савченко из «Весны на Заречной улице» или бетонщикам «Ночной смены»! Да что уж: я боюсь, и Гусев и Куликов рядом с ним выглядели бы весьма провинциально, даром что ученые, физики. Они там как-то острили, объяснялись с любимыми на почтамте. А когда любимые становились женами, то готовили по утрам мужьям какую-то невкусную кашу. Их даже в ресторане плохо обслуживали: необразцовый, под стать им самим, ресторан оказался. Совсем не то, что кафе «Изотоп», где проводит свой культурный досуг наш рабочий. Официантка там, чуть ли не танцуя, разносит блюда. Все у нашего сварщика ультрасовременно: днем атомная станция, вечером — кафе, интерьер которого вызывает у авторов почти такие же эмоции, как и станция. А чего стоит одно название; не «Улыбка», не примелькавшийся «Космос», а подлинно «энтээровское» — «Изотоп»!

Итак, он — герой-сварщик. Самый лучший, надо полагать, в Союзе. Кроме того, эрудит с огромным кругозором, политически зрелый, умелый воспитатель, одним своим присутствием и личным примером способный «перековать» завзятого рвача и бездельника. Начальство и две очаровательные женщины — одна самостоятельная, как теперь говорят, «с прошлым», другая совсем девочка — в нем души не чают. Некий академик ищет с ним встречи — приглашает перейти в институт... Короче, уважают, преклоняются, смотрят снизу вверх (и первые — авторы). Хочется иной раз дать выход раздражению по поводу такой неумеренности, перефразировав Гоголя, сказать что-нибудь про «тридцать тысяч одних академиков».

Догадываясь, надо полагать, что «образцовая показательность» героя не реализована в драматургии фильма, держится на декларациях и неубедительных, ходульных поворотах сюжета, режиссер использовал «на всю катушку» сильнодействующие, подхлестывающие зрелищные средства. Он хочет ошеломить нас индустриальной мощью, потрясти элегантностью культурно-бытовых интерьеров эпохи. Само по себе это, конечно, неплохо и вполне оправдано, но, разумеется, в другой художественной концепции. Здесь же режиссер вместе с оператором С. Вронским и художником Ф. Ясюкевичем строят эффектные композиции, надеясь, что в конце концов зритель перенесет их достоинства на героя.

А мы не переносим. А мы все больше отталкиваемся от неумеренной и художественно неподдержанной экзальтации, форсирования голоса, выспренной интонации — короче фальши.

Технические приемы «новой зрелищности»

не компенсируют неполноценности драматургии, схематизма в обрисовке характеров. Они не спасают того, что нельзя спасти. И губят то, чему сама природа «живописного» чужда. То, что требует, фигурально выражаясь, карандашной графики или акварели.

«Школа», о которой пишет В. Михалкович, предъявляет свои жесткие требования ко всем носителям стилевой окраски — а таковыми, насколько могу судить, являются все элементы формы в кино — и сюжет, и изобразительное решение, и монтаж, и актерская игра, и т. д.

«Живописность», нарастающее осознание, что «кино есть кино», зрелище, имеют аналогию в театральных процессах, в «театрализации» театра. Вообще совпадение стилистических исканий театрального и кинематографического искусства весьма любопытно. В эпоху «документализма» на экране «документализировалась» — разумеется, в доступных ей пределах и формах — и сцена. Я помню, как критики писали о «документальной» манере актерской игры. В те времена кино «вело» театр за собой, заметно на него влияло. Сейчас, по-моему, роли поменялись. Происходит «театрализация» кинематографа. И то, о чем в самом начале 70-х годов писали театроведы — о новых способах создания сценического образа, об активизации личности актера, об исповедальной интонации, пришедшей на смену «документализму» исполнения, — сегодня все более явно обнаруживается в кино. Только здесь, мне кажется, следует говорить, в первую очередь, об исповедальности, о лиризме, которыми диктуются режиссерские решения.

Во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых экранное повествование велось преимущественно объективно. Мы, выходя из кинотеатра, могли спорить о героях как о живых людях, забывая, что между нами и ними есть посредники — авторы. Михаил Ромм, например, лучшей рецензией считал слова зрительницы, что, посмотрев «9 дней одного года», она познакомилась с интересными людьми — Гусевым, Куликовым, Синцовым. Даже восторгаясь неистовой, субъективной камерой С. Урусевского в «Журавлях», мы невольно возвращались к переживаниям Вероники, к просветленным, щемящим душу предсмертным видениям Бориса... И это было естественно, поскольку оператор и режиссер — об этом справедливо напоминает В. Михалкович — «говорят» с помощью камеры не «от себя», а «от героев», «замещая» ею бегущую Веронику или умирающего Бориса, в угасающем сознании которого кружатся березы...

Но и такая активность авторов, так сказать, ради персонажей была исключением. Ну, М. Калатозов и С. Урусевский, ну, А. Тарковский, снявший первый свой «большой» фильм «по Ивану», «через Ивана...» А в большинстве случаев режиссеры охотно «умирали» в актерах, актеры — в героях, операторы в талантливо «несделанных», «непреднамеренных» кадрах, художники — в неброских, «всамделишних» декорациях... То есть расстояние экран — зал, фильм — зритель, мир героя — мир зрителя предельно сокращалось, спрямлялось.

Не то теперь. Автор больше не прячется в тень. Он не хочет «умирать», он не довольствуется уже ролью рассказчика-комментатора, а желает выйти «на люди», вступить в диалог с залом. Присутствие «создателя», бога этого полутора- или трехчасового «киномикрокосма» более не скрывается, а демаскируется и демонстрируется.

По-моему, подтверждение этой мысли найти нетрудно. Повышенная экспрессивность современных фильмов (одним из способов ее усиления часто и является живописность, активность материальной среды, чувственная наполненность кадра), увлечение перенесенными из театра и трансформировавшимися приемами «остранения», интерес к стилизации, к смешению жанровых признаков, когда, допустим, сказочные, песенные или пародийные элементы как бы корректируют остроприключенческую («Белое солнце пустыни») или трогательную, наполовину мелодраматическую, наполовину водевильную фабулу («Сказ про то, как царь Петр арапа женил»), — все это симптомы (они отмечены в статье М. Туров-

ской) одного и того же явления. Ведь нарастание условности, как правило, означает все более сильное самораскрытие авторского «я», авторскую включенность в ткань художественного произведения.

Самые причудливые, нашпигованные «гэгами», кого-то покоряющие, кого-то раздражающие смелостью соединения стихий театра и кино, эксцентричные комедии Ролана Быкова оказываются и самыми «авторскими». Насквозь лирическими. Я отважусь даже сказать — исповедальными.

«Автомобиль, скрипка и собака Клякса» — откровенно двупланов, двухслоен. Первый план — «про них». Про Олега Починкина, Давидика, Анечку Хорошаеву, ее маму, очаровательного Кузю — история, во многом схожая с теми, что рассказана в фильме «Сто дней после детства». Второй (а может, первый, главный?) план: «про нас», «веселых музыкантов», то бишь — режиссеров, актеров, про наше озорное, счастливое, грустное, трудное ремесло, про великую магию искусства. Как поется в другой комедии Быкова: «А самое волшебное из всех искусств кино»...

Взаимодействие различных стилистических приемов и пластов — лирических, импровизированно-игровых, иногда и бытовых (правда, у Быкова бытовое ежеминутно грозит обернуться абсурдом, грандиозной и уморительной нелепостью — вроде затопленной квартиры, по которой величаво плавают гуси) — призвано неустанно напоминать нам о «сочинителях», о мастерах «самого волшебного из всех искусств». Об их всепроникающей и всевластной воле. И, наконец, главный из этих властителей предстает перед нами собственной персоной, без всякого камуфляжа и игры: куда-то спешащий, озабоченный, утомленный маэстро Ролан Быков. «Финита ля комедия». Посмотрите на меня, художника, без маски.

Настойчиво и последовательно выявляется авторское «я» и в другом, еще более необычном, по-молодому безоглядно экспериментаторском фильме маститого С. И. Юткевича «Маяковский смеется...». Уникальный опыт монтажа аттракционных эпизодов, в которых образы, сочиненные Маяковским, скажем, Присыпкина — Пьера Скрипкина, создаются средствами различных искусств — то игрой актеров, то «игрой» кукол, то с помощью рисованной мультипликации, может понравиться, не понравиться, ошеломить, озадачить. И на самом деле фильм, по моим наблюдениям, трудно смотрится зрителем, не вызывает непосредственной живой реакции зрительного зала. Но что, я думаю, в любом кадре ощутит любой зритель, «прочитает» мгновенно — это восхищение авторов Маяковским. Любовь к поэту, гражданину, борцу за нового человека, становится лейтмотивом и содержанием «кинофантазии» С. И. Юткевича. Экспериментальное зрелище выливается, осмелюсь так уж сформулировать, в гражданскую исповедь режиссера о своих эстетических пристрастиях, о своем художественном кредо, о своей верности «маяковским» традициям...

Это все — крайние примеры, очень своеобразные и сложные по жанру работы, свидетельствующие, как мне представляется, о тенденциях авторского самовыявления, самовыражения в этом «объективном, объективном, объективном» искусстве кино. Можно бы назвать еще и «Романс о влюбленных». Вот тоже условное, с выраженными элементами «остранения» произведение. И в нем обнаруживается постоянно обращающее на себя внимание авторское присутствие. Я имею в виду не столько пару раз попадающую в кадр съемочную группу, «киношную» аппаратуру, сколько введение в сюжет «Романса...» фактически бездействующего, «внесюжетного» персонажа — Трубача (И. Смоктуновский). Формально — друг, сосед героя и героини. По сути же роль его аналогична роли «веселых музыкантов» у Р. Быкова. Он — Лицо от авторов. В то же время двуплановость его (вроде и реален, и условен, и сосед, и — Трубач, актер, «полпред» сценариста и режиссера) как бы персонифицирует стиль, жанр фильма, тот диалог разных языков — бытового, реального и возвышенно-поэтического, патетического, романсового, диалог, о котором говорится в статье В. Михалковича.

Резко субъективное, авторское начало по-

своему отражается в экранизациях. Ранее на экран переносилась, в первую очередь, история, рассказанная в книге. Теперь, так сказать, объектом экранизации все чаще является... автор фильма, читающий книгу. Вот посмотрите, как я ее читаю, что я из нее вычитываю. Поэтому сегодня любят, перенося в кино вроде бы одну вещь писателя, фактически «вмещать» в рамки картины все его творчество в основных тематических и стилистических проявлениях — ведь режиссеру-то оно известно в полном объеме. А в телефильме Р. Быкова «Нос» экранизировано буквально все: и сам Гоголь, и те традиции фантастического, которые на новом художественном уровне, в иных социальных условиях воспроизвел и развил Гоголь (в структуру фильма включены «воспоминания» о гофмановских мотивах, о сказке Шамиссо про Человека и его Тень — напомню эпизод с заметавшимся в зеркале отражением Ковалева); и влияние Гоголя на последующие поколения литераторов, режиссеров, актеров, вплоть до Чарли Чаплина и Марселя Марсо (о последних невозможно не думать, когда смотришь лучшую — первую часть фильма, грустную «чаплиниаду» цирюльника, никак не умеющего отделаться от носа, завернутого в платочек). В общем, «я, Быков, перечитываю Гоголя». Хотите со мной почитать?

В произведениях более традиционных, психологических жанров желание сказать «от себя» приобретает различные формы. Вот если подумать над таким обстоятельством: почему в последних фильмах, сделанных в плане «воспитательного» романа, так упорно подчеркивается дистанция между временем, когда «это» было, и временем, когда об «этом» повествуется? Ведь в «Сереже», допустим, действие могло быть без всякого ущерба отнесено и к 50-му, и к 56-му, и к 60-му году... Иной вопрос, если дело идет о фильмах вроде таланкинского «Вступления», — там сама тема «подросток и война» диктовала точность, определенность временных границ. А какое значение имеет пунктуальность, с которой нам сообщают, что герои «Голубого портрета» могли быть такими вот юными в канун 1961-го года? Не все ли равно, в 61-м, 70-м, 75-м мальчишки дрались, влюблялись в девочек, мечтали летать? Выходит, не все равно. Суть-то вся в том, что временна́я определенность нужна для того, чтобы подчеркнуть: это — рассказ-воспоминание. Рассказ об ушедшем детстве. Рассказ-исповедь, когда в немногих словах, звучащих за кадром в начале и в конце фильма, невысказанно, но отчетливо сквозит вопрос: а каков я, бывший мальчик-мечтатель, сегодня? Сохранил ли я в себе тот свет, что был во мне тогда, в 61-м? То есть опять-таки — лиризм, в данном случае, как мне показалось, даже автобиографичность, ранее присущие первым книгам молодых литераторов — повестям, стихотворным сборникам... Кинематограф редко покушался на такое. А ныне — покусился. Почувствовал новую силу, утонченность и гибкость своих средств и обратился к очень личному, неподатливому жизненному материалу...

Знаки авторского присутствия мы находим в нынешнем кинематографе повсюду. Вот музыка, песни. Мы привыкли к песням-«визиткам» героев, песням, оправданным сюжетом... А сегодня в «Служебном романе» Э. Рязанова звучат песни — «лирические отступления». Актеры разыгрывают водевиль, завершающийся добродушной иронией над «поцелуем в диафрагму», а песни А. Петрова ведут свою «партию», время от времени даже останавливая действие, чтобы — опять-таки от «имени авторов» — дать нам глубину, перспективу. «Разомкнуть» уютные рамки комедийного «действа», напомнить о реальном мире, о жизни, в которой все не так уж легко и просто образуется...

Не знаю, удалось ли мне хотя бы с минимальной логичностью и доказательностью подкрепить мысль о «новом лиризме» современного кинематографа, но, по-моему, это новое или, по крайней мере, заново, на ином витке спирали проявившееся его качество налицо. И, следовательно, говоря о стиле и формах кино 70-х, его надо как-то коснуться...

Липецк

Г. Мдивани

Высокая тема — интернационализм

Одно из принципиальных завоеваний советского кинематографа, явившееся логическим следствием мудрой ленинской национальной политики, которую последовательно проводит наша партия, — развитие национальных кинематографий, такой рост их творческого потенциала, который обеспечивает возможность плодотворного творческого содружества кинематографистов разных республик. Совместные постановки, создаваемые усилиями двух и более республиканских киностудий. стали закономерным и привычным делом в нашем кино. В гармоничном единении художников разных национальностей происходит взаимодействие и взаимообогащение различных кинематографических традиций, рождается некий культурный феномен — произведение экрана, концентрирующее в себе лучшие черты и традиции национальных искусств и наглядно воплощающее тенденции интернационализма.

Недавно мне довелось принять участие в создании фильма, над которым работали азербайджанцы, грузины, русские. На студии «Азербайджанфильм» молодой талантливый режиссер Э. Кулиев по сценарию, который мы написали вместе с ним, поставил картину «Бухта радости».

В фильме воссоздается один из эпизодов истории строительства Советского государства. Только что закончилась гражданская война. В стране голод, разруха, эпидемии. Обескровлена важнейшая энергетическая артерия — Донбасс. И в этой ситуации освобождение Баку становится особенно важным событием. Перед бакинскими нефтяниками были поставлены тогда трудные задачи — не только наладить добычу нефти, но и освоить новый способ бурения, который увеличил бы количество добываемой нефти. Такой способ еще до революции был разработан талантливым инженером, крупным специалистом по добыче нефти Потемкиным. Но его проект не получил поддержки у финансовых воротил с Запада, которые в предреволюционные годы захватили контроль над бакинскими нефтяными источниками. Этих толстосумов интересовало не столько развитие нефтепромыслов, сколько быстрое, без дополнительных затрат получение колоссальных сверхприбылей за счет дешевого, почти дарового труда рабочих. Изверившись в возможность реализации своего проекта, Потемкин не доверяет и представителям новой власти. Поначалу он весьма скептически относится к тому, что разрушенная, голодная страна сможет осуществить разработанный им способ добычи нефти со дна моря. Но тот революционный энтузиазм, тот пафос созидания, которым охвачены строители нового общества, та искренняя заинтересованность в его таланте, в его труде, которую проявляют представители Советской власти, не оставляют, не могут оставить Потемкина, как и всякого подлинного творца, безучастным. Потемкин словно пробуждается от долгого сна, активно включаясь в ритм разворачивающейся всесоюзной стройки.

Нам хотелось показать, что для Потемкина сотрудничество с Советской властью — не временный компромисс, а союз, освященный осознанным внутренним выбором. Он поверил в великую идею нового общества, в ее огромную созидательную силу.

Через весь фильм мы старались провести тему интернационализма как своеобразное выражение мыслей о всеобщности революционных идей, о их всепобеждающей силе. В этом смысле интернациональный состав съемочного коллектива имел особое значение — тематика картины как бы получала твердую опору в характере ее реализации, когда органически соединялись традиции разных национальных киношкол.

Совсем недавно я закончил работу над новым сценарием для совместного советско-итальянского фильма «История пяти колец, или От Рима до Москвы». Это будет четырехсерийная художественно-доку-

ментальная картина. Ее постановщик — режиссер Ромоло Марчеллини, с которым меня связывает давняя творческая дружба. Еще в 1962 году вместе с ним и другими известными итальянскими кинематографистами мы работали над картиной «Россия глазами итальянцев».

Фильм «История пяти колец» составят сорок новелл, съемки будут вестись в 36 странах мира. В этой ленте мы хотим рассказать о том, как живут и как готовятся к московской Олимпиаде-80 спортсмены в самых разных уголках планеты, как готовится к Олимпиаде сама столица. Игровые куски дополнят документальные вставки, в которых зрители увидят знаменитых советских гимнастов, прославленного марафонца Абебу Бикилу. О нем повествует одна из новелл фильма. Двадцать лет назад этот эфиопский спортсмен покорил своим мастерством весь мир. На родине его буквально носила на руках вся страна. За выдающиеся заслуги ему было присвоено почетное звание майора императорской гвардии. Но это звание в Эфиопии мог носить лишь один человек — им был племянник короля. К тому же знаменитый бегун принадлежал к низкому сословию. У него нашлись завистники-враги. Точный выстрел из-за угла перебил ноги. Историю подлого, имевшего явную политическую окраску преступления уже теперь, в сегодняшней революционной Эфиопии, будет расследовать советский корреспондент...

Впрочем, невозможно, да и бессмысленно пересказывать содержание всех новелл. Скажу лишь о том, что главным вопросом, которым мы задаемся в этом фильме, является для нас вопрос: «Кто будет первым на Олимпиаде-80». Конечно, ответ на него даст сама Олимпиада. И тем не менее нам хотелось бы показать, что спортивное мастерство принесет успех лишь в союзе с добронамеренностью. Ведь лозунг греческих Олимпиад гласит: «Право участия имеют лишь люди, чистые помыслами».

Одним из главных действующих лиц нашего фильма будет сама столица Олимпиады-80 — Москва. Мы хотим показать грандиозные масштабы строительства, развернувшегося сегодня во многих районах огромного города и его пригородах, рассказать о тех прекрасных людях, которые возводят современные, комфортабельные спортивные сооружения и комплексы.

Но, конечно же, не только на строительных площадках олимпийских объектов ведется подготовка к предстоящим состязаниям, в которых примут участие спортсмены разных стран. Может быть, одна из самых важных наших задач — передать в фильме ту атмосферу гостеприимства и дружелюбия, с которой встретятся те, кто окажется в столице нашей Родины в дни Олимпиады.

Работая над сценарием фильма «История пяти колец», я на новом материале хотел рассмотреть тему интернационализма. Хотелось открыть встречное душевное движение людей доброй воли, исповедующих гуманистические идеалы. Мы стремимся к тому, чтобы наш фильм стал не только фактом искусства. Он должен стать и фактом политической жизни, послужить делу укрепления мира на всей нашей планете.

Интервью вела С. Икрамова

Выражаем глубокое соболезнование польским друзьям и коллегам в связи с трагической гибелью первого заместителя министра культуры и искусства ПНР Януша Вильхельми, заместителя директора организационного бюро Министерства культуры и искусства Ежи Табора, директора Отдела программ Министерства культуры и искусства Марины Нечиковской. Искренне сочувствуем родным и близким покойных.

Редколлегия журнала «Искусство кино»

В. Ревич

Вероятность невероятного, обыкновенность необыкновенного

Экранная фантастика родилась вместе с рождением кинематографа...

Я написал эту фразу и тут же, заглянув в рецензируемую книгу, убедился, что она начинается с такого же утверждения. От него, видимо, будет отталкиваться любой разговор о кинофантастике; нельзя умолчать о том, что возможности, которые кинематограф предоставляет фантастике, были заложены в нем давно, а реализовались они полной мерой лишь в последнее время. Именно в минувшее двадцатилетие возникли на мировом экране фильмы, которые заставили говорить о фантастике, как о новой и перспективной области кинематографа.

Обобщающих работ по кинофантастике в советском киноведении в общем-то не было. Вспоминается лишь «Карта страны фантазии» Г. Гуревича, вышедшая более десяти лет назад и касающаяся главным образом литературных и общетеоретических проблем. Поэтому появление монографии Юрия Ханютина «Реальность фантастического мира» [1], талантливо написанной и отлично изданной, стало хорошим подарком для кинематографистов, а еще больше для «широкого» читателя. На прилавках книжных магазинов эта книга не задержалась.

Автор «Карты страны фантазии» еще не видел своей задачи в обращении к идейно-эстетическому анализу фильмов. Он их только упоминает и в лучшем случае аннотирует. Так, «На берегу» С. Креймера, названном самым ярким из фильмов-предупреждений, уделено всего... семь строк. Г. Гуревич поставил целью обосновать самую возможность появления фантастики на экране и оборонить ее от неразумных посягательств со стороны недоброжелателей, персонифицированных в лице двенадцати разгневанных критиков, каждый из кото-

[1] Ю. Ханютин. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики. М., «Искусство», 1977.

рых требует от фантастики чего-нибудь одного, доведенного до абсурда. Только научности, только познавательности, только достоверности, только предвидения... Автор довольно успешно сразил свои мишени, среди которых, к сожалению, обнаружилась и карикатурная фигура, требующая от фантастики человековедения, психологизма и других подобных «штучек», которые, как выяснилось, нужны фантастике лишь постольку, поскольку...

Но убедительно доказать необходимость, полезность, эффективность кинофантастики (о ее занимательности спор никогда не возникал) — задача, которая была важной уже и десять лет назад — можно, лишь обращаясь к живой плоти искуства. Именно этим путем шел новый исследователь, которого сугубо теоретические проблемы заботили в меньшей степени, хотя он их и не обошел. Ему доставляло наслаждение погружаться в причудливый мир экранных вымыслов, пытаясь понять и объяснить читателю — зачем, с какой целью обращаются художники к этому материалу, порой забавному, порой странному, а часто — ведь речь в данном случае идет в основном о западном кино — страшному и жестокому.

Однако и Ю. Ханютин был вынужден начать свою книгу с ответа на сакраментальный вопрос: а что же это такое — фантастика, или — в другом повороте — «какие явления кинематографа обнимает фантастический фильм»? Проще всего было бы сказать, что эта вынужденность — результат теоретической неразберихи. И действительно, по данному поводу ведутся бесконечные споры, особенно в литературной критике, которой Ю. Ханютин почти не касается. Но и в киноведении на этот вопрос даются разные ответы.

Тут могут возникнуть две крайности. Одна из них — чрезвычайное расширение границ фантастического: от утопических произведений, трактующих события, никогда не происходившие в человеческой истории либо еще не совершившиеся, до таких, в которых на передний план выходит сверхъестественное, потустороннее, мистическое. Тогда в очерченный круг входят картины о вампирах, призраках, оживших мертвецах и прочей нечисти. Сюда же следует причислить и кинематографическую сказку. Но, как пишет Ю. Ханютин, «если даже объединить под общей крышей фантастического столь различные художественные организмы, то тем не менее возникает потребность предоставить им отдельные территории, ибо их совместное проживание, очевидно, невозможно — это явления разных рядов искусства...» [2]

Другая крайность — отнести к рассматриваемой группе только так называемую «научную» фантастику, термин которым и Ю. Ханютин охотно пользуется, хотя никто, ни в кино-, ни в литературоведении, так и не смог дать ему четкого определения. Границы оказываются чрезвычайно размытыми: разные мотивы, зачастую спорящие между собой, соседствуют в одном произведении, и четкая классификация оказывается весьма затруднительной, а то и невозможной.

Наивно надеяться, что в один прекрасный день появится такой авторитет, который поставит все точки над «i», размежует границы, и мы будем точно знать, какие фильмы надо относить к научной фантастике, а какие не надо. Такого разделения не будет никогда хотя бы потому, что, несмотря на распространенное предубеждение, фантастика — это одна из самых сложных по своей идейной и жанровой структуре областей искусства. Поэтому я думаю, что каждый исследователь вправе самостоятельно выбрать тот «корпус» произведений, который ему кажется необходимым.

В принципе исключая из своего поля зрения картины о вампирах и призраках, Ю. Ханютин тем не менее касается и той части фантастики, которая пугает зрителя различными трансцендентальными феноменами, он справедливо считает, что без нее общая картина окажется сильно искаженной, приукрашенной. Нельзя забывать, пишет Ю. Ханютин, что «целый ряд фильмов, не представляющих с эстетической точки зрения никакой ценности, тем не менее, может быть, помимо воли их авторов затронул важные стороны массового сознания...» (стр. 10). Эти рассуждения автор

[2] Ю. Ханютин. Реальность фантастического мира, стр. 6. (Далее ссылки на это издание даются в тексте.)

подкрепляет рассмотрением таких картин, как, например, «Ребенок Розмари» Р. Полянского и «Экзорсист» У. Фридкина, без тени улыбки повествующих о личном вмешательстве дьявола в наше бренное существование. Ведь и в этих картинах, пусть даже таким искаженным способом, отразились тревоги нашего времени, страхи западного обывателя, подвергающегося непрерывному давления враждебной среды, законы которой для него непостижимы.

Другой исследователь мог бы и не касаться названных фильмов, и вряд ли бы мы смели упрекнуть его за неполноту, ведь и Ю. Ханютин обходит, предположим, такое явление «маскульта», как небезызвестный «Фантомас» А. Юнебелля, или, напротив, такое значительное произведение, как «О, счастливчик!» Л. Андерсона, которые, по-моему, стоят к фантастике много ближе, чем «фильмы-катастрофы».

Но, естественно, наибольший интерес представляет то кино, которое перестало «отождествляться с комиксом, приключенческим фильмом, фильмом ужасов и в немногих случаях притчей», а сделалось «важной частью серьезного проблемного кинематографа» (стр. 198).

Как явствует из самого названия книги, и причину успехов и смысл существования кинофантастики автор видит в теснейших связях с современностью, с сегодняшним днем. Книге можно дать и еще один подзаголовок: «Фантастика в век НТР». Действительно, кривые бурного расцвета науки и бурного расцвета фантастики ныне совпадают. При всей принципиальной разнице, проявления НТР в разных общественно-экономических системах во многом совпадают и у нас и на Западе. Связь здесь несомненна, но не так прямолинейна, как может представиться. Не научные достижения сами по себе занимают умы художников, их волнуют социальные сдвиги и разломы, которые несет за собой научно-техническая революция. Фантастика в силу своих жанровых особенностей смотрит на мир более широко, более глобально, чем «обыкновенное» искусство. Она любит иметь дело с большими масштабами, с будущим, со всемирными катастрофами. Надо ли еще раз подчеркивать, что выводы, к которым приходит фантастика социалистическая и даже прогрессивная западная фантастика, различны.

К нынешнему дню западная кинофантастика накопила довольно разнообразный «словарный запас»; трудно, вероятно, отыскать такую из общемировых проблем, которой бы она ни коснулась — будь это завоевание космоса, голод или разоружение. Как коснулась — вопрос другой, вернее, не другой, а самый главный, собственно, к нему и сводится содержание книги Ю. Ханютина.

Впрочем, разнообразие в этой сфере прекрасно уживается с однообразием, с навязчивым стремлением «талдычить» одно и то же. Вообще в западной фантастике фильмы появляются, так сказать, пачками. Коммерческий успех какого-нибудь счастливо найденного сюжета немедленно вызывает к жизни поток подражаний. У радиоактивного японского чудища Годзиллы непременно появляются дети, вслед за «двухметроворостыми» муравьями-мутантами на экран выпрыгивают кузнечики таких же размеров или еще более жуткие тарантулы.

Все же когда мы начинаем разбирать фильмы по существу, возникает чрезвычайно пестрая картина — идейная и художественная, в которой навести искусствоведческий порядок не так-то просто. Есть фильмы, впадающие, по выражению Ю. Ханютина, в эйфорию от успехов современной науки и техники, есть истово, целеустремленно расшатывающие веру в могущество науки и вообще разума, а некоторые идут еще дальше — апеллируя непосредственно к божественному провидению. Есть фильмы, которые запугивают зрителя атомными и прочими апокалиптическими кошмарами, а другие сильно и искренне выступают за уничтожение ядерной смерти. В одних — машины восстают против людей, но столь же часто — люди против машин. Некоторые режиссеры в ужасе шарахаются от возможной машинеризации человека, но находятся и такие, которые эту машинеризацию возводят в культ, в объект для поклонения. Словом, в параллель почти каждому фильму обязательно появляется другой, противоположный.

И если задуматься над вопросом «зачем?», зачем создавалось то или иное произведение западной кинофантастики, то, очевидно, можно дать много ответов, каждый из которых будет правильным. Очевидно также, что серьезный исследователь не может удовлетвориться этой обзорной разноголосицей: «А еще есть то...», «А еще есть это...» Ю. Ханютин упорно ищет доминанту западной фантастики. Оказывается, черт, объединяющих ее, все же намного больше, чем разъединяющих.

Если же попытаться выразить это общее в кратком рецензионном резюме, то, вероятно, надо сказать, что данная отрасль кинематографа отразила «мифы» — мировоззренческие представления и предрассудки западного общества, в частности, застигнутого непрерывно накатывающимися волнами научно-технической революции. Почти обязательные «хэппи энды» в общем-то не мешают сделать вывод о преобладании в западной фантастике неверия в человека, в человеческий разум, в коллективную возможность людей справиться с возникшей на Земле ситуацией. И если рассматривать фантастику под этим углом зрения — то пестрота, шараханье от атеизма к фидеизму, от целомудрия к порнографии становятся устойчивой и характерной ее чертой. Почему-то фильмы, казалось бы, протестующие против атомной угрозы, сеют неуверенность и сомнение, а фильмы, в которых воспевается технический прогресс, не пройдут мимо возможности обратить его для каких-нибудь антигуманных целей или по крайней мере показать, как легко он для этих целей приспосабливается.

Разумеется, в первую очередь советского исследователя привлекают работы, где преобладают прогрессивные и реалистические тенденции, в частности, те, которые и действительно могут быть названы фантастикой н а у ч н о й. Однако написав слово «научная», я немедленно попадаю в ловушку, которую только что сам обозначил. Ведь автор, например, начинает главу «Человек или робот» подробным обзором фильмов о Франкенштейне, искусственном разумном существе, перенявшем имя своего создателя. Многочисленные «Франкенштейны» — наглядные примеры примитивно-коммерческих триллеров. Какая уж тут наука?! Но автор законно включает их в рассматриваемый ряд, ибо и в них, пусть в самой грубой форме, отразились те же самые расхожие обывательские представления об опасности, грозящей людям от «руки» созданий человеческого разума, что стало одной из главных тем современной буржуазной фантастики.

Самое крупное, самое интересное и самое сложное произведение, рассматриваемое Ю. Ханютиным в главе «Человек или робот», это, конечно, «Космическая Одиссея» С. Кубрика и А. Кларка. Автор справедливо уделяет фильму немало страниц. «Космическая Одиссея» повествует о выходе человека в космос, о гигантских свершениях землян и вдруг обрушивает на зрителя непонятный, иррациональный финал: глаз астронавта, пролетающий сквозь какое-то удивительное, переливающееся красками сверхпространство; квартирка, отделанная в стиле Людовика XVI — это за миллионы-то километров от земли, — где астронавт встречает самого себя, постепенно стареющего и т. д. Что все это значит? В ответ было высказано немало предположений. Ю. Ханютин выдвигает свою версию. Он доказывает, что в «Космической Одиссее» режиссер намеревался отразить «восхищение силой разума, созидательным гением человека, гордую уверенность в его вечном стремлении к знанию» (стр. 252), что в черной стеле, появляющейся перед людьми в критические моменты человеческой истории, — нет мистики, это просто разведывательный аппарат, засланный к землянам внеземным разумом, а бунт корабельного компьютера, решившего погубить экипаж, может быть объяснен ошибкой в его программировании. С этой точки зрения можно соглашаться или не соглашаться, но нельзя не отметить блестящее умение Ю. Ханютина вести полемику, обстоятельность его аргументов и проявленную в этом споре широту эрудиции.

Фантастика потому и получила такое развитие в наше время, что вопрос о том, куда идет человечество, какое будущее его ожидает, еще никогда не стоял столь остро. А с помощью фантастики заглядывать в будущее очень удобно, хотя и далеко не всегда продуктивно.

Впрочем, что значит «заглядывать» в будущее? В сущности, эти слова только метафора, даже если мы имеем дело не с сознательным камуфляжем, а с действительной футурологической попыткой. Будущее, увы, изобразить невозможно, возможно показать только сегодняшние представления о будущем. Но сами они — эти представления — оказываются весьма характерной чертой настоящего, чертой, по которой многое можно узнать о целях существующего общества, о путях, по которым оно намерено развиваться, о его идеалах...

Сейчас на Западе нет недостатка в пророчествах, прогнозах, предсказаниях. Но если мы обратимся к практике современной западной фантастики, то никаких позитивных конструкций будущего мы там практически не найдем. «Злополучные пророки прогресса», пользуясь выражением Маркса, меняющие, кстати, свои концепции так же часто, как модные платья, еще не подготовили философскую базу ни для одного художника. Есть, стало быть, во всех этих «индустриальных», «постиндустриальных» обществах, обществах «всеобщего благоденствия» и т. д. что-то такое невдохновляющее. В этом факте — одно из проявлений «эррозии идей», тупика, в который зашла философская мысль «общества без будущего». Положительная утопия в наше время стала одним из важнейших жанров социалистической фантастики, к сожалению, пока что только фантастики литературной, в кино подобные произведения практически и не начинали создаваться.

Однако художник может изобразить не только то, что хотел бы в воображаемом будущем увидеть, но и то, чего не хотел бы. Можно транспортировать в будущее некоторые пугающие тенденции современности, гиперболизировать их, чтобы воскликнуть: люди! бойтесь этого, не допустите этого, не дайте таким чудовищным проявлениям цивилизации, как милитаризм, фашизм, бездуховность, захватить над вами власть, ибо они несут миру гибель. Известный лозунг, возникающий в последнем кадре фильма «На берегу», фильма о мире, смытом атомной войной, «Еще не поздно, братья!» мог бы стать эпиграфом к значительной, пожалуй, к самой значительной части западной кинофантастики. В большинстве фильмов нет места светлой мечте, наоборот, темные тучи страха заволакивают временные дали. Но все-таки и эти фильмы кричат, взывают к совести, предупреждают. И мы не можем не ценить их горькое, но честно сказанное слово.

Эту, может быть, самую важную главу в своей книге автор назвал «Предупреждением из будущего». Книга Ю. Ханютина, посвященная кинематографу о Великой Отечественной войне, называлась «Предупреждение из прошлого». Эта перекличка названий не случайна. И в новой книге Ю. Ханютин, один из авторов «Обыкновенного фашизма», продолжает главную тему своего творчества — тему человеческую, гуманистическую, антимилитаристскую, антифашистскую.

Фильмы-предупреждения появились еще в 20-х годах («Метрополис» Ф. Ланга) и были продолжены в наше время такими работами, как «Альфавиль» Ж.-Л. Годара, «451° по Фаренгейту» Ф. Трюффо, «Проклятые» Дж. Лоузи, «Заводной апельсин» С. Кубрика и т. д.

Центральное место этой главы — а может быть, и центральное место всей книги — разговор о фильме С. Кубрика «Заводной апельсин». На этот фильм и на отдельные стороны его идейно-художественного решения существуют различные точки зрения. Не вступая на этот раз в открытую полемику, Ю. Ханютин отстаивает свои позиции очень логично, очень доказательно.

Особенно любопытна та нить, которую автор книги протянул между этим фильмом и небезызвестными идеями американского бихевиориста Б. Скиннера, выступившего с призывом ограничить внутреннюю свободу личности, запрограммировать, детерминировать волю и поступки каждого члена общества во имя спасения западной цивилизации. Об этих реакционных откровениях американского профессора наша пресса уже писала. Сознательно или бессознательно Кубрик опроверг концепции Скиннера, наглядно показав, к каким последствиям может привести претворение его идей на практике — герой фильма Алекс, насильник и убийца, после примененного к нему психо-

логического «лечения», лишившего его агрессивных инстинктов, оказывается совершенно нежизнеспособным, вызывающим жалость созданием.

В других фильмах-предупреждениях человечество гибнет в пламени ядерного костра («На берегу», «Доктор Стрейнджлав»), его остатки вырождаются («Планета обезьян», «Зардоз», «Бегство Логана»), его подстерегает экологическая катастрофа, демографический взрыв («Зеленый Сайлент»), над людьми опускаются «железные пяты» неведомых тоталитарных сил («Альфавиль», «451° по Фаренгейту»), они вынуждены жить в обществе, где нравственные ценности равны нулю («Десятая жертва»)...

Но все же пусть мрачность этих картин не заслонит того, что все перечисленные проблемы — по-настоящему горячие точки современности, что они не выдуманы, не высосаны из пальца, они действительно волнуют людей. Потому резонанс хорошего фантастического фильма может быть очень большим. В борьбе за запрещение атомного оружия или по крайней мере за запрещение его испытаний пропагандистская роль фильма «На берегу» была, вероятно, не меньшей, если не большей, чем всей остальной кинематографической «хиросимианы». А предупреждение об опасности генеральских заговоров, прозвучавшее в фильме «Семь дней в мае» Дж. Франкенхаймера, к несчастью, оправдалось, пусть не в США, а в Чили; но опасность, о которой говорили авторы, была вполне реальной, хотя они и вели свой разговор в фантастической форме.

В приведенных примерах связь кино с современностью проявилась открыто, чаще она, понятно, бывает более опосредованной, но сам факт наличия такой связи не подлежит сомнению. Поэтому в названии книги Ю. Ханютина, собственно, нет никакого парадокса, даже никакой игры слов. Да, фантастический фильм есть отражение реального мира, отражение сегодняшнего дня, зачастую более яркое и рельефное, чем простой, неперевернутый отблеск «бытовой» картины. Заслуга автора в том, что рассматриваемая связь прослежена основательно и серьезно, и это имеет существенное значение, так как традиционное отношение к фантастике, как к легкому и бездумному развлечению, очень устойчиво и поколебать его нелегко. В подкрепление к тем доводам и примерам, которые приводит автор, я со своей стороны мог бы напомнить слова Луначарского о том, что фантастика «открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзий, а одна из возможностей отражения действительности — реальной действительности в ее развитии, в ее будущем»[3].

Разговоры о фантастике в кино, как правило, сводятся к социологическим категориям. При этом часто забывается, что фантастика — это область художественного творчества, а следовательно, она прежде всего должна заниматься человеком и человековедением. Не в забвении ли этой немаловажной истины причина многих неудач и без того небогатой истории отечественной фантастики?

Надо, впрочем, сказать, что, несмотря на ряд крупных побед, одержанных мировой фантастикой в последние годы, несмотря на устойчивый зрительский интерес, фантастический фильм не слишком частое явление на экране, а удачный — тем более. В книге приведена такая цифра: 369 фильмов вошли в один из зарубежных каталогов кинофантастики. Из них, как считает Ю. Ханютин, к произведениям искусства можно отнести 18—20. Это лишний раз свидетельствует о том, что фантастика, кроме всего прочего, еще и чрезвычайно трудна для киновоплощения. Есть в ее эстетической природе нечто такое, что активно сопротивляется переводу в зримые формы. Здесь какой-то парадокс. Казалось бы, именно кинематограф с его безграничными возможностями воссоздания л ю б о й действительности должен был бы считать фантастику своим жанром. Но этого почему-то не происходит. И лишь усилия талантливого мастера, сумевшего сломить сопротивление материала, могут привести к высокохудожественному результату.

Поэтика фантастического фильма не заняла

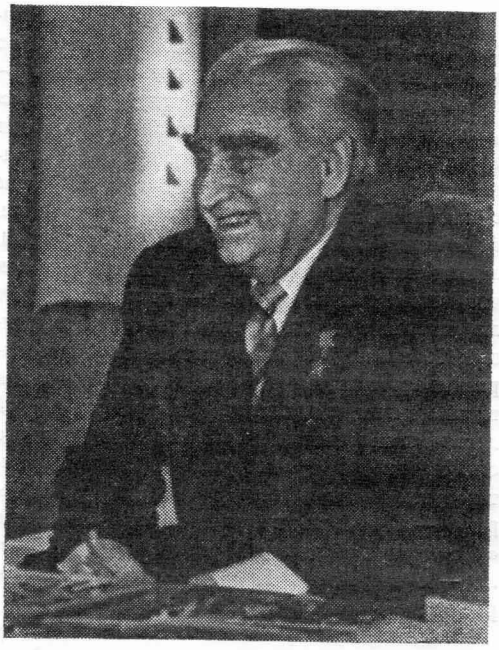
[3] А. В. Л у н а ч а р с к и й. Собр. соч., в 8 томах. М., «Художественная литература», 1967, т. 8, стр. 498.

«командных высот» в монографии Ю. Ханютина, но и не осталась за пределами авторского внимания. Он рассматривает разные жанры — от пародии до трагедии — внутри «жанра» фантастики. Отдельную главу автор отводит изучению различных моделей фантастики в кино. «Освоив» традиционные «детские» формы с населяющими их чудовищами и мутантами, фантастика обратилась к сугубо повседневным, земным пейзажам, снятым «под документ», так что даже возникли споры — да полно, можно ли подобные произведения назвать фантастикой. И самому Ю. Ханютину приходится оправдывать включение в сферу своего внимания такой экзистенциалистской психологической драмы, как «Стыд» И. Бергмана. Я думаю, что он был вправе причислить этот фильм к интересующей его области так же, как «На берегу» — о непроизошедшей атомной войне, или «Это случилось здесь» К. Браунлоу и Э. Молло — о вторжении фашистов в Англию, которое как раз и не случилось.

Ю. Ханютин затрагивает в своей книге еще один жанр, чрезвычайно популярный в последние годы — «фильмы-катастрофы». Параллель лишь на первый взгляд кажется натянутой, на самом деле внутреннее родство фантастики и «катастрофы» несомненно. Фильмы-катастрофы — это некое пограничное звено, сближающее фантастику с нефантастическим кино. По задачам, по методам, по отбору художественных средств они часто бывают не только похожи, но и просто одинаковы, взять, например, такой фантастический фильм, как «Штамм Андромеда» Р. Уайза, и такие, казалось бы, совсем нефантастические картины, как «Землетрясение» М. Робсона, «Гибель Японии» С. Моритани или «Ад в поднебесье» Д. Гайллермина. Речь в них идет о борьбе с ужасным стихийным бедствием, и какая разница, будет ли то рожденная чистой фантазией космическая чума, занесенная на Землю одним из спутников, или вполне возможное землетрясение в Калифорнии, которого тоже ведь еще не было и, может быть, не будет. Реакции же людей на вызов стихии во всех случаях идентичны.

Ю. Ханютин выступает против упрощенного толкования фильмов-катастроф, утвердившегося у некоторых авторов, которые сводят дело только к отвлечению и запугиванию обывателя: смотрите, как может быть плохо, так что действительность, которая вас окружает, еще терпима, еще сносна. Напротив, в фильмах этих есть не только ужас, не только отчаяние, но и надежда, пусть иллюзорная, и пропагандируют они совершенно обратное: как бы трудно вам ни было, в какое бы безвыходное положение вы ни попали, всегда рядом с вами найдутся крепкие и храбрые парни (Ю. Ханютин называет их «новыми лидерами»), которые не пожалеют ничего, вплоть до собственной жизни, чтобы помочь попавшим в беду. Таковы архитектор и пожарный из «Ада в поднебесье», инженер в «Землетрясении», священник в «Гибели «Посейдона», полицейский и океанолог из «Челюстей»...

Я смог назвать здесь лишь главные пункты, вокруг которых концентрируется книга «Реальность фантастического мира», да и то не все. Работа Ю. Ханютина не только исследовательская и не только контрпропагандистская. Показывая, каким ударным оружием может быть фантастический фильм, автор как бы спрашивает: а нормально ли такое положение в отечественном кино, когда, кроме «Соляриса» и «Бегства мистера Мак-Кинли», нам и похвастать-то нечем? В принципе едва ли кто станет отрицать: да, ненормально. Дело, очевидно, за практиками. Задача же теории и критики помочь практикам осознать подлинную реальность фантастического мира.



Режиссер и эпоха

К 75-летию Г. В. Александрова

Место Григория Васильевича Александрова в истории советского кино определилось давно и прочно.

Друг и сотрудник С. Эйзенштейна, он был участником великих свершений советского революционного кино 20-х годов.

В 30-е годы Г. В. Александров стал родоначальником целого направления советской кинокомедии — искрящейся весельем, оптимизмом, светом...

Моя первая встреча с Григорием Васильевичем была несколько необычной. В 1924 году «вся Москва» ходила на сенсационную эйзенштейновскую постановку «На всякого мудреца довольно простоты». Тогда же запомнился стройный молодой актер, озорно качавшийся над головами зрителей с легкостью и мастерством истинного акробата, — это и был, как оказалось, игравший в этом спектакле роль Глумова, Григорий Александров. Кстати, недавно был найден считавшийся утерянным крохотный фильм «Дневник Глумова», снятый С. Эйзенштейном для этого спектакля. По замыслу режиссера кинолента, проецируемая на задник, органично вплеталась в ткань спектакля. Что интересно, просматривая сейчас, столько лет спустя, эти наивные, старые, стертые кадры, поражаешься, как хорошо смотрится Александров, как он, скажу без преувеличения, по-современному ловок, красив, артистичен.

А всего через год-два после «Мудреца» мы стали свидетелями рождения новаторского, революционного фильма, открывшего небывалые возможности искусства кино, определившего дальнейшее движение советского и мирового кинематографа. Я имею в виду «Стачку», где Григорий Александров был одним из сценаристов и ассистентом Эйзенштейна. А уже на «Потемкине» он становится поистине правой рукой Эйзенштейна, его другом и помощником на долгие годы.

Вообще меня всегда поражает разносторонность дарования Григория Александрова, многообразие его интересов. Он и актер, и создатель ряда киносценариев, и постановщик, и автор интереснейших воспоминаний... Человек удивительный, самобытный, художник редкой творческой индивидуальности. Особенно меня привлекает в характере Г. В. Александрова способность увлекаться, азарт. Я бы назвал эту черту дарования щедростью таланта. Григо-

рий Васильевич не просто работает, он отдается работе, «горит», увлекает, как вихрь, других, будоражит, зажигает сердца. И конечно же, сердца зрителей.

Помню, довелось мне представлять на кинофестивале в Венеции программу советских кинокартин. Успех был полным. Аудитория тепло принимала «Грозу», отрывок из «Ивана», «Челюскинцев», «Петербургскую ночь». Но успех «Веселых ребят» был просто феноменальным. Зрители надрывались от хохота, прекрасно принимая и многочисленные трюки, и лирическую музыку, и главное, блистательных Любовь Орлову и Леонида Утесова.

«Веселые ребята» — первый шаг Александрова на пути поисков «формулы» советской, именно советской, кинокомедии. За ней последовали «Волга-Волга», «Цирк», «Светлый путь», «Весна». Но я бы покривил душой, если бы сказал сегодня, что творческий путь Александрова был усеян одними розами. Отнюдь нет, были на этом пути и шипы, да еще какие! Однако творческая убежденность, вера в правоту своего дела, в искусство истинное, народное победили. Комедии Г. Александрова нашли дорогу к сердцу зрителя, были поняты и с благодарностью приняты.

Это ли не счастье для художника такого массового, такого важного искусства, как кинематограф?

После войны Григорий Васильевич пробует свои силы в области политического и биографического фильма, работает в театре: он ставит «Лиззи Мак-Кей» и «Милого лжеца» на сцене театра им. Моссовета. Здесь особенно ярко проявилась доминирующая черта режиссерского почерка Г. В. Александрова — бережное, любовное отношение к актеру. Умение работать с актером. Л. Орлова и И. Ильинский, Н. Черкасов и Ф. Раневская, Р. Плятт и Э. Гарин — всех не перечислить — с радостью и самоотдачей работали с Григорием Васильевичем Александровым.

Свой семидесятипятилетней юбилей Г. В. Александров встречает полный сил и энергии.

Недавно вышла книга его мемуаров «Эпоха и кино». Это книга — размышления большого художника о жизни, об искусстве, о времени, но главное — о великом счастье жить в советской стране и творить для ее народа. Книга Григория Васильевича Александрова написана в жанре мемуаров, это воспоминания, подведение итогов, но лишь с единой целью — более ясный и проницательный взгляд в будущее. Книга «Эпоха и кино» — своеобразный трамплин для новой работы, для новых замыслов и свершений.

Герой Социалистического Труда, кавалер многих советских и иностранных орденов и медалей, лауреат Государственных премий, президент Общества дружбы СССР — Италия, да разве перечислишь все звания и награды режиссера, актера, сценариста, педагога Г. В. Александрова!

Сейчас Григорий Васильевич приступил к работе над завершением огромного труда — фильма «Да здравствует Мексика!», снятого, но не до конца С. Эйзенштейном, Г. Александровым и Э. Тиссе в начале 30-х годов и только недавно возвращенного в Советский Союз. Это большое и благородное дело!

Что ж, в добрый путь!

Гр. Рошаль

Николай Савицкий

Вдохновленное революцией

Заметки о кубинском кино

> Новое искусство, без традиций, без истории в нашей стране, — кубинское кино смогло создать произведения, сложившиеся в художественный процесс, который стал частью нашей культуры.
>
> *Фидель Кастро*

Социалистическая Куба занимает особое место на кинокарте мира и континента. В результате победы революции 1959 года эта страна стала первой свободной территорией Америки, и здесь — впервые в истории кино западного полушария — возникла кинематография, поставившая себе основной целью участие в строительстве социализма и антиимпериалистической борьбе.

Национальное кубинское киноискусство с самого момента своего зарождения было призвано в первую очередь служить делу политической агитации, нести в массы идеи социализма, новые знания и опыт, помогая народу как можно быстрее преодолеть социальную и культурную отсталость, доставшуюся ему в наследство от колониального и полуколониального прошлого.

Автор выражает искреннюю признательность руководству и сотрудникам Кубинского института киноискусства и кинопромышленности за дружескую помощь при подготовке данной статьи.

Обращение к опыту советского революционного кинематографа и кино мира социализма в целом было при этом обусловлено принципиальной общностью идейно-эстетических задач молодого кино Кубы и тех, которые решались кинематографистами братских государств на различных этапах социалистического строительства.

Развиваясь в стране, почти не имевшей в прошлом собственно кинематографических традиций, новое кубинское кино опиралось на общекультурные национальные традиции, на кубинскую, и шире — латиноамериканскую, литературу и фольклор.

Будучи непосредственными участниками и свидетелями революционной перестройки действительности, кинематографисты — граждане новой Кубы, сразу же делают историю революции и национально-освободительной борьбы кубинского народа главной темой своего творчества; тем самым была предопределена существенная особенность национального кубинского киноискусства, проявившаяся прежде всего в выборе сюжетов, в выборе героев произведений.

Без учета всех этих обстоятельств трудно понять художественное своеобразие и внутренний пафос современного кубинского кино и быстрые темпы его поступательного движения.

Темпы эти выглядят впечатляюще, и чтобы оценить их по достоинству, необходимо хотя бы мельком заглянуть в историю, вспомнить, с чего пришлось начинать деятелям революционного кинематографа Кубы, когда декретом новой власти от 24 марта 1959 года было объявлено о создании Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК), государственной организации, на которую возлагалось руководство всеми отраслями кинематографии в стране.

Зарождение кинопроизводства на Кубе относится к концу 90-х годов прошлого столетия, однако доля национальной продукции в кубинском прокате всегда оставалась ничтожной. Так, в 50-е годы, накануне революции, кубинскому кинозрителю ежегодно предлагалось около 500 программ (включая повторный показ), более чем наполовину состоящих из филь-

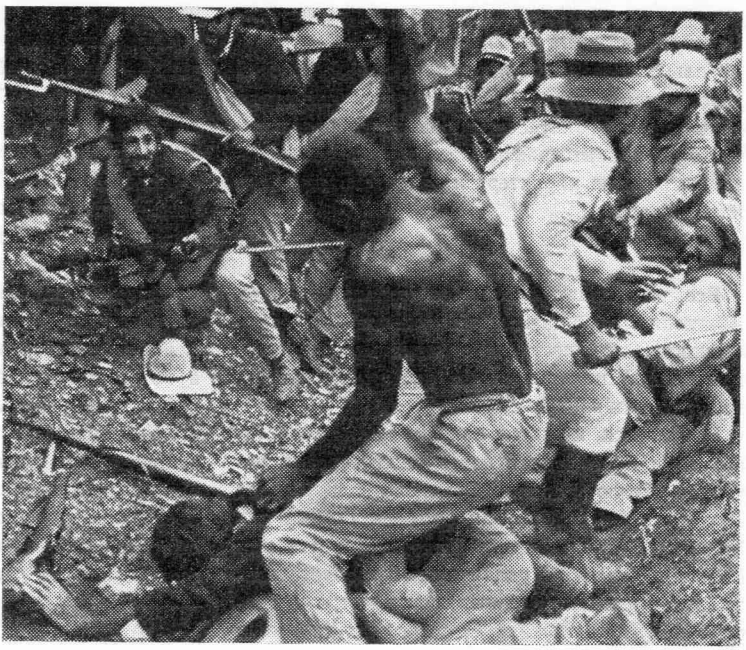
мов США[1]. Кубинские же картины (в том числе и совместные постановки, чаще всего — с Мексикой), которые можно было пересчитать по пальцам, терялись в потоке зарубежной продукции.

Впрочем, будь их даже в пять или десять раз больше, это ровным счетом ничего бы не изменило: кубинский дореволюционный прокат, контролируемый зарубежными киномонополиями, среди которых на первом месте были фирмы США, имевшие на Кубе и свои производственные филиалы, был коммерческим в самом полном и неприглядном смысле этого понятия. И ленты, снимавшиеся на Кубе, за весьма малым вычетом, целиком отвечали установкам буржуазной прокатной политики. В профессиональном же отношении они были, как правило, слабее американских и даже мексиканских картин, которым временами пробовали подражать.

История кубинского кино до революции сохранила, правда, несколько названий, свидетельствующих о стремлении отдельных режиссеров снимать фильмы, непохожие на коммерческие поделки, но отвлекавшие зрителя от злободневных вопросов действительности и, в расчете на невзыскательный вкус, сдобренные дешевым эротизмом, сценами насилия, «тропической экзотикой». (В их числе: «Сесилия Вальдес», фильм направленный против дискриминации негров, и «Крепкое, как дуб, поколение» — картина, посвященная жизни кубинского крестьянина.) Время от времени предпринимались попытки постановок на исторический сюжет, полемизировавших с кинофальсификациями национальной истории Кубы и других латиноамериканских стран.

Но и это были редчайшие исключения. В целом же шестидесятилетний период существования кубинского кино до революции не дал результатов, которые позволяли бы говорить о формировании национального кинематографа.

[1] См.: И. С. Быкова. Куба: кино и революция. — «Латинская Америка», 1977, № 1, стр. 192.



«Мачете вступает в бой», режиссер Мануэль Октавио Гомес

Такое положение явилось закономерным следствием политической и экономической зависимости Кубы от Соединенных Штатов Америки, длившейся более пятидесяти лет (1902—1958).

Используя в отношении Кубы, как и в отношении большинства других латиноамериканских стран, широкий набор средств (от экономического шантажа до организации военных переворотов) для защиты интересов монополистического капитала на острове, империализм США рассматривал кинематограф как один из инструментов экономической и идеологической экспансии, внушая с экрана кубинскому зрителю реакционные идеи вроде концепции «географического фатализма» (исторически предопределенной близостью к Северной Америке и якобы неизбежной зависимости Кубы от США). Кубинские же правители, со своей стороны, не хотели изменений кинематографического статус-кво: как и в других принципиальных вопросах, они не смели перечить «северному соседу», да и, кроме того, развитие национальной культуры, упрочение демократических тенденций в любой сфере общественной жизни шло вразрез с политическими интересами марионеточных режимов.

Только после победы, одержанной Кубинской революцией в январе 1959 года, в стране стало возможным развитие национального реалистического кинематографа, отвечающего ленинскому пониманию характера и задач «важнейшего из искусств».

●

Все, кто пишет сегодня о кубинском кино, неизменно обращают внимание на его самобытность, свежесть и оригинальность художественной манеры, языка кубинских картин, на их национальную окраску.

Разумеется, можно с полным основанием говорить и об оригинальности режиссерских почерков Хулио Гарсии Эспиносы или Томаса Гутьереса Алеа, Мануэля Октавио Гомеса или Умберто Соласа, Энрике Пинеды Барнета или Мануэля Переса, об удивительной изобретательности и энергичном темпераменте мэтра кубинской документалистики Сантьяго Альвареса, о «живой», вездесущей камере замечательного оператора Хорхе Эрреры или о неповторимости драматического дарования Ракель Ревуэльты. Обращение к творчеству этих и не названных здесь художников дает обширный материал для анализа постановочных, изобразительных, композиционных и исполнительских решений, нередко отмеченных чертами неповторимости и новаторства.

Однако вопрос о художественном своеобразии кубинского национального киноискусства, каким оно сложилось за свою еще очень недолгую (неполных два десятилетия), но насыщенную историю, не может быть сведен к разбору отдельных приемов кинематографической выразительности или к анализу определенной совокупности признаков того или иного стиля, присутствие которых, с большей или меньшей отчетливостью, обнаруживается на экране. Проблема эта много шире, и, касаясь ее в дальнейшем, мы будем исходить из тезиса, выдвинутого советским исследователем Д. С. Лихачевым в его книге «Развитие русской литературы X—XVII вв.», полагая, что распространение его на область кинематографа вполне правомерно.

«Национальный характер, — пишет Лихачев, — это и особенности исторического пути литературы, особенности ее развивающегося взаимоотношения с действительностью, особенности меняющегося положения литературы в обществе — ее общественной «позиции» и той роли, которую она играет в жизни общества. Следовательно, для определения национального своеобразия литературы важны не только постоянные, неизменные моменты, ее общая характеристика как единого целого, но и самый характер развития, характер отношений, в которые вступает литература, — не только черты, присущие литературе как таковой, но и положение ее в культуре страны, ее взаимоотношение со всеми другими сферами человеческой деятельности. Отличительные особенности исторического пути литературы многое объясняют в ее национальном своеобразии и сами являются частью этого своеобразия» [2].

[2] Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, стр. 8.

Революция на Кубе и последовавшие за нею социалистические преобразования во всех сферах национальной жизни, естественно, затронули и область духовной культуры: они в корне изменили и характер связей экрана с действительностью, и положение кино в обществе, и условия творчества, и социальные функции кинематографа, и его отношения со зрительской аудиторией. Только в свете этих основополагающих фактов проступает подлинное, не формальное, а *содержательное* своеобразие революционного киноискусства Кубы.

Первые произведения этого искусства, непосредственно обращенные к теме революции и к истории народно-освободительной борьбы на Кубе, создавались в то время, когда победившим народом безраздельно владело чувство ликующей гордости от сознания совершенного.

Упоение свободой, обретенной в настоящем, вера в будущее, благодарная память о жертвах борьбы за освобождение, длившейся почти целое столетие, в прошлом — этими мотивами проникнуты многие лучшие фильмы молодого кубинского кино. В них — душа народа в поразительный, неповторимый момент его истории.

Фильмография полнометражных игровых фильмов, созданных на Кубе после 1959 года, включает 70 с лишним названий. Среди них редко встретишь произведение, которое не имело бы глубокой внутренней связи с темой революции и национально-освободительной борьбы кубинского народа.

Значительная часть этих фильмов снята в буквальном смысле на *исторический* сюжет. Ведь когда речь идет, скажем, о событиях Десятилетней освободительной войны, время действия отделено от сегодняшнего дня интервалом в добрую сотню лет! Однако изображение истории в кубинском киноискусстве менее всего может быть квалифицировано как образная ретроспектива или музейная реконструкция. Все дело в том, что синхронному отображению действительности кубинские кинематографисты зачастую предпочитают *диахроническое*, когда взгляд художника постоянно проникает из настоящего в прошлое и обратно.

Одним из наиболее характерных в этом отношении примеров является выдающаяся картина Мануэля Октавио Гомеса «Мачете вступает в бой» (1969).

«Люсия», режиссер Умберто Солас

События фильма происходят в октябре 1868 года в департаменте Ориенте (Восточная Куба), где в то время вспыхнуло восстание против испанского колониального господства, возглавляемое Карлосом Мануэлем де Сеспедсом и Игнасио Аграмонте. Повстанцы овладели городом Байамо, важным центром департамента, и генерал-капитан, наместник испанской короны на острове, двинул на их подавление регулярные войска. Столкновение восставших, у большинства из которых не было в руках никакого другого оружия, кроме ножей для рубки сахарного тростника — мачете, с хорошо вооруженным и обученным воинским подразделением, жестокое сражение, закончившееся отступлением испанцев, — вот кульминация повествования. А перемежаются военные эпизоды сценами, представляющими собой политический комментарий к истории. Комментарий нашего современника.

Нет, это не закадровый текст, накладывающийся на картины минувшего. Это — как бы «прямые интервью» из прошлого, включенные в ткань постановки открытым и смелым стилистическим приемом. Наш современник задает вопросы людям, которых уже не было на свете задолго до его рождения. К ним он обращается, как к живым, от лица ныне живущих. Так снимается историческая дистанция. Факт, который в сознании зрителя маячил где-то далеко у горизонтов прошлого, придвигается вплотную, укрупняется, становится осязаемым настолько, насколько может быть осязаемо лишь принадлежащее сегодняшним дням.

Кубинская революция, освободившая страну от внешней зависимости, открыла народу Кубы путь к социализму, заложив тем самым основы общества, в котором личность находится в положении субъекта исторического творчества. Искусство — как форма общественного сознания — отразило этот факт в особом преломлении. «Совмещение лирического и эпического — важное свойство политического кинематографа Кубы. Точкой пересечения субъективного и объективного, личного и коллективного оказался гражданский темперамент, предполагающий, с одной стороны, высокую степень самоотречения во имя общественного, объективного, словом, то, что служит основой эпического искусства, с другой — означающий, что ход истории ощущается индивидом как нечто лично его касающееся, переживаемое остро, интимно» [3].

К такому ощущению времени приходят героини двух известных фильмов Умберто Соласа — «Мануэла» (1966) и «Люсия» (1969), чьи личные судьбы суть отголоски народной судьбы, драматических событий и социально-исторических процессов, происходивших на Кубе за последние 70 лет. В определенный момент истории страны каждая из четырех женщин, о которых рассказывают фильмы Соласа, оказывается вовлеченной в события исторического масштаба, поначалу не имевшие прямого касательства к ее существованию, никак ее не занимавшие, и, пережив личную драму, становится их активной, сознательной участницей. В итоге каждая из них утверждает себя как личность, имеющая право на свободный выбор и реализующая это право в прямом действии, соотносимым с историческим творчеством народа по признаку общности; они приходят к этому через собственный трудный опыт, через эмоциональное потрясение — и нельзя не поверить в силу и искренность их порыва. «В «Люсии», — вспоминала Эслинда Нуньес, создавшая один из главных характеров картины, — меня очень привлекало то, что важнейшая тема истории борьбы народа за освобождение, его нравов, психологии, быта, его революционного пути решается через любовь, ее испытания, противоречия и радости. Любовь к мужчине. Любовь к Родине. Любовь к Революции» [4].

Для героя кубинских фильмов, воспевающих величие подвига во имя победы революции и освобождения страны, понятие свободы наполнено особым смыслом: в момент огромных исторических свершений он ощущает объективную необходимость участия в борьбе, верность своему патриотическому и гражданскому долгу как высшее проявление внутренней свободы.

---

[3] В. Силюнас. Поэзия революции. В сб. «Ракурс» вып. 1. М., «Искусство», 1977, стр. 155.

[4] См.: «Экран 1970—1971». Сборник документов. М., «Искусство», 1971, стр. 199.

...Жестоко страдая от ран, голода и непогоды, много дней подряд преодолевает безбрежные пространства сельвы Хосе Масео из фильма Хорхе Фраги «Одиссея генерала Хосе» (1968). (Действие картины относится к началу национально-освободительной борьбы 1895—1898 годов, в ходе которой Испания лишилась своего господства над островом.) Его отряд полностью уничтожен в неравном бою с испанцами. Хосе остается один. Кажется, что его положение безнадежно... Временами силы оставляют героя: мы видим его распростертым на земле, неподвижным, полумертвым. Или в самом деле мертвым!? Но нет — вот он снова поднимается. Он снова в пути. Добраться до своих — чего бы то ни стоило! Вот мысль, которая прожигает его мозг, порой затуманенный болью и отчаянием.

Эпический по мысли, по восприятию времени, по масштабно охваченным событиям, по стилю и настроению, наконец, кубинский кинематограф историко-революционной темы не упускает из поля зрения и индивидуума. Личная отвага и личная активность героя, проявляющиеся у каждого по-своему, — это те необходимые качества, которые ставят отдельного человека в ряды коллективного героя эпоса. При этом образ-символ и образ-характер зачастую существуют в полном единстве, настолько органичном и тесном, что разделить его составляющие попросту невозможно. Герои, подобные Хосе Масео, Мануэле из одноименного фильма Соласа или Хуана Кинкина, главного персонажа ленты Хулио Гарсии Эспиносы «Приключения Хуана Кинкина» (1967) — при всех значительных и очевидных различиях в их характерах, — обладают примечательным общим качеством: обобщенно-символическое в них неотторжимо от конкретно-индивидуального.

И здесь проступает еще одна, исключительно важная, с точки зрения задач революционного искусства, мысль, получающая разнообразное художественное преломление в работах кубинских кинематографистов как в 60-е, так и в 70-е годы. Мысль о том, что в определенных исторических условиях самые смелые, невероятные и фантастические замыслы могут воплощаться в жизнь усилиями людей, в которых необычайные, качественно новые обстоятельства пробудили могучие, ранее скрытые и от них самих возможности — способность своими руками творить историю. Стоит этим силам выйти наружу — и логика «апробированных», привычных суждений становится зачастую неприложимой к реальной практике борьбы.

Сама кубинская революция — наряду с фак-

«Мелья», режиссер Энрике Пинеда Барнет

тами более отдаленного прошлого — непроизвольно подсказывает искусству этот мотив.

Вспомним, как она начиналась и победила. Когда в 1953 году группа молодых патриотов, возглавляемая Фиделем Кастро, бросив вызов антинародному диктаторскому режиму, штурмовала казармы «Монкада» и потерпела неудачу, никому, наверное, и в голову прийти не могло, что всего через 5 лет и 5 месяцев Повстанческая армия Фиделя триумфально войдет в Гавану. Куба, вчерашняя полуколония США, управляемая кровавым диктатором-марионеткой, стала первым социалистическим государством западного полушария...

В этой связи глубоко симптоматичным представляется, на наш взгляд, то обстоятельство, что в современном кубинском кино, прочно связанном множеством нитей с революционной историей и с сегодняшней революционной практикой острова Свободы, идеи преемственности традиций революции и национально-освободительной борьбы на Кубе чаще всего воплощаются в произведениях мощного героико-эпического звучания, в фильмах, проникнутых нескрываемым восхищением силой и дерзостью человеческого духа, мужеством, стойкостью и отвагой борцов.

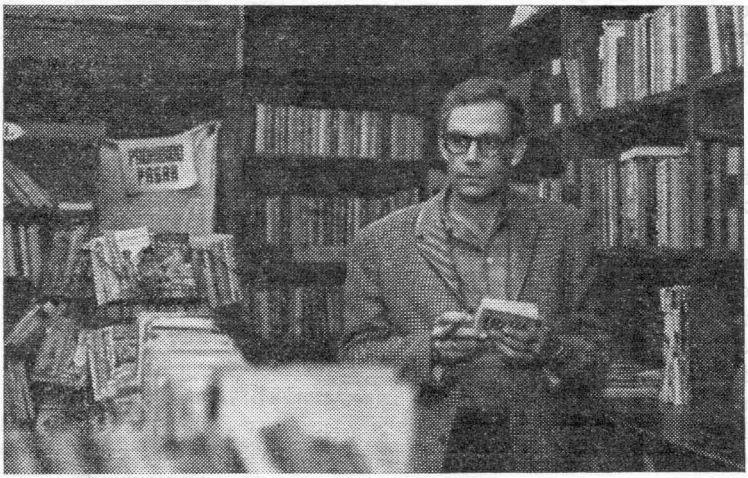
К числу таких произведений относится и картина Энрике Пинеды Барнета «Мелья» (1975), выпуск которой на экраны был приурочен к открытию I съезда Коммунистической партии Кубы.

...Снова на экране — революционная борьба и герой — профессиональный революционер, Хулио Антонио Мелья, выдающийся руководитель левого студенческого движения на Кубе в 20-е годы, один из основателей коммунистической партии страны. Короткая, но необычайно яркая биография этого видного политического деятеля, пафос народного протеста против социального угнетения и жестоких репрессий одного из самых реакционных диктаторских режимов на Кубе за всю ее историю — таково художественное содержание этой интересной, глубокой, отмеченной чертами плодотворного творческого поиска ленты.

«Эстетика документальности» всегда присутствовала в кубинском игровом кино. Однако в 70-е годы границы ее использования становятся шире, обогащается набор соответствующих художественных приемов. «Мелья» — пример в этом смысле показательный.

Работа Барнета почти безоговорочно может быть отнесена к жанру биографического фильма. Но это — такая кинобиография, в которой элемент беллетризации фактов из жизни героя сведен к минимуму, а основу повествования составляет их документированная реконструкция. В пределах избранной стилистики создатели картины предпочли не ограничивать себя условиями жесткой хронологии, равно как и не отказались от приемов игровой постановки, используя их не только для воспроизведения на экране хорошо известных эпизодов реальной биографии Мельи, но и для изображения некоторых ее моментов, фактографически не подтвержденных, домысленных — исходя все же из того, что вполне достоверно известно.

Серхио Корриери, исполнивший главную роль в фильме, мало похож на своего героя, если судить по его сохранившимся фотографиям. В такого рода условности — еще одно отличие «Мельи» от биографической ленты традиционного образца. Отличие, на наш взгляд, вовсе не случайное. Ведь «Мелья» — это прежде всего политическая биография реально существовавшего политического деятеля, история становления его мировоззрения, позиций непосредственно в процессе политической борьбы, в конкретной социально-политической ситуации. И если авторы произведения открыто пренебрегают внешней узнаваемостью центрального персонажа и даже «позволяют» исполнителю несколько раз «выходить из роли» и комментировать отдельные поступки и обстоятельства жизненного пути своего героя (так, будто он, актер, — один из нас, находящихся в зале...), то уж по части воспроизведения реалий эпохи картина абсолютно точна, насыщена множеством существенных и достоверных подробностей. Их историческая идентичность удостоверяется кадрами старой хроники, редкими архивными фотографиями, выдержками из прессы тех лет, отрывками из дневниковых записей и публичных выступлений Хулио Антонио Мельи.



«Воспоминания об отсталости», режиссер Томас Гутьерес Алеа

И тем не менее фильм не похож на бесстрастную протокольную запись событий. От пролога, построенного на резком монтажном стыке прижизненных снимков Мельи с фрагментом игрового эпизода его злодейского убийства агентами Мачадо в Мехико, до сцен, завершающих картину, в ней ощутимы драматизм жизни героя и драматизм борьбы, которой он отдал себя без остатка.

Если «Мелья» — это впечатляющий рассказ-свидетельство о человеке, который сделал свой жизненный выбор однажды и навсегда, решительно связав собственную судьбу с классовыми интересами трудового народа и демократической интеллигенции, то психологическая драма Томаса Гутьереса Алеа «Воспоминания об отсталости» (1968) — история потерянной личности, не сумевшей найти своего места в революции. ...Куба, начало 60-х годов. Напуганная национализацией и аграрной реформой местная буржуазия покидает остров. Большинство эмигрирует в США. Туда же уезжают друзья, родственники и жена Серхио (Серхио Корриери) — интеллигента из круга средней буржуазии.

А сам Серхио остается в Гаване. Он с искренней заинтересованностью хочет разобраться, что же произошло в стране, которая является его родиной.

Серхио часто перебирает в памяти картины прошлого, вспоминает свой не слишком удачный брак, свои связи и занятия прошлых лет, пытаясь хоть как-то заполнить пустоту, в которой он неожиданно оказался. Он часами бродит по улицам города, внимательно присматривается к переменам, которые внесла в жизнь Гаваны победившая революция, встречается со старым другом, одним из немногих близких ему людей, тоже не пожелавших эмигрировать, ведет с ним нескончаемые беседы, обсуждая, по сути дела, всегда один и тот же больной для обоих вопрос: как жить дальше?

От нечего делать Серхио заводит роман с Еленой, молоденькой девушкой, примитивно кокетливой и невежественной, но далеко не лишенной привлекательности. Он пробует приобщить ее к своим интересам, водит на художественные выставки, учит одеваться со вкусом; он хочет, чтобы Елена поняла его и помогла преодолеть внутренний разброд и растерянность перед лицом новой жизни, с которыми он не в состоянии справиться сам. Все напрасно!.. И не только потому, что приятельница Серхио лишена чуткости, да к тому же и неумна. Он ведь и сам не может в себе разобраться, не знает, чего хочет, не видит для себя никаких ориентиров. Наверное, он мог бы

сказать про себя, как некогда известный русский поэт:

...С того и мучаюсь,
Что не пойму,
Куда несет нас рок событий...

Очутившись на историческом перекрестке, он не может сдвинуться с места. В таком положении мы и оставляем Серхио...

По своей общефилософской проблематике картина Томаса Гутьереса Алеа перекликается с поисками художников молодого кубинского кино, для которых тема выбора, решимости человека распорядиться собственной судьбой всегда была одной из волнующих и общественно важных тем. Однако в кинематографе Кубы 60-х годов она стоит все же несколько особняком: ее социальные выводы — при всей их определенности — полностью свободны от плакатной декларативности; психологическая характеристика центрального персонажа — подробна и обстоятельна; столь же детально изображаются быт, обстановка действия. В 60-е годы такое нечасто встречалось в кубинских фильмах. В определенном смысле эта лента, как и более ранняя работа Алеа «Двенадцать стульев», предвосхищала черты, которые появились в кино Кубы следующего десятилетия: так уже в «Днях воды» (1971) Мануэля Октавио Гомеса, а позднее — в картинах Мануэля Переса «Человек из Майсинику» и «Рио Негро» можно найти и более точные бытовые зарисовки и более глубокую психологическую разработку характеров, чем в большинстве фильмов, создававшихся в 60-е годы, когда Алеа, одним из первых, пошел по этому пути.

В целом же хроника революции, которую кубинские кинематографисты ведут со дня ее победы, страстно и искренне желая запечатлеть меняющийся облик времени, обнажить корни стремительно совершающихся перемен, была бы без «Воспоминаний об отсталости» неполной.

В этом «негромком» фильме, подспудно, из «невзрывоопасных», но изнутри заряженных настоящим драматизмом коллизий, развивается конфликт, классический для передового реалистического искусства XX века — времени революционного обновления мира: столкновение индивидуалистического буржуазного мировосприятия традиционного толка с новым, нарождающимся коллективистским мировоззрением победившего в революции народа.

«Воспоминания об отсталости» — одно из первых произведений нового кубинского кино, получивших широкую международную известность. В 1973 году лента была показана в США — и здесь, в стране, которая долгое время, по вполне понятным политическим соображениям, делала вид, что национального кубинского кинематографа попросту не существует, она получила две почетные премии нью-йоркской кинокритики, была названа в печати лучшей зарубежной картиной в американском прокате за год. В 1974 году «Воспоминания об отсталости» успешно демонстрировался во Франции.

Такие фильмы, как «Мануэла», «Воспоминания об отсталости», «Одиссея генерала Хосе», «Мачете вступает в бой», «Люсия» (перечень этот можно продолжить), со всей убедительностью доказывают, что молодое кубинское кино — уже в первое послереволюционное десятилетие — обрело идейные и эстетические качества настоящего искусства, включилось в мировой кинопроцесс как важная составная часть кинематографа социалистического мира и развивается усилиями художников, которым по плечу решение сложных и разнообразных по характеру творческих задач.

Заметное место в ряду этих задач отводится художественному осмыслению событий, связанных с борьбой негров-рабов на Кубе за свое освобождение в конце XVIII — начале XIX века и исторически предшествовавших формированию кубинской нации.

Напомним, что коренное население Кубы, индейцы, было истреблено испанскими конкистадорами еще в начальный период колонизации острова, открытого Колумбом в 1492 году. В дальнейшем, на протяжении почти четырехсот лет, вся экономическая, политическая и культурная жизнь Кубы была подчинена интересам испанских колонизаторов, поощрявших преимущественно плантационное хозяйство.

Негры, вывезенные работорговцами из Африки, составляли значительную и наиболее жесто-

ко эксплуатируемую часть населения острова, будучи основной рабочей силой на плантациях.

Многочисленная этническая группа, несмотря на бесправное положение, в котором она находилась без малого четыре столетия (рабство на Кубе было полностью отменено только в 1886 году), не могла не сыграть заметной роли в кубинской истории, включая экономическое развитие страны, национально-освободительную, антиколониальную борьбу, становление кубинской нации и национальной культуры Кубы, сложившейся под сильным влиянием негритянских традиций.

Сегодня, когда кубинское искусство, принадлежащее народу и к народу обращенное, ставит своей целью способствовать росту его национального и общественного самосознания, расширению исторического кругозора до самых истоков национального исторического развития, появление в кино Кубы таких фильмов, как «Другой Франсиско» (1974) и «Ранчеадор» (1977) Серхио Хираля или «Последний ужин» (1976) Томаса Гутьереса Алеа, представляется глубоко закономерным.

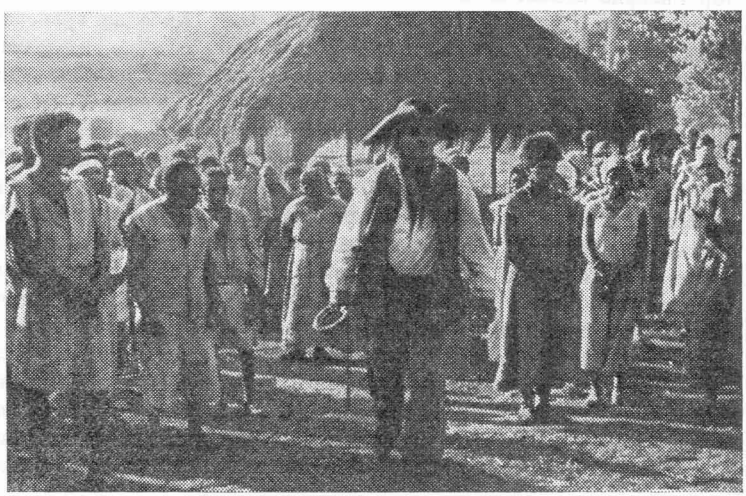
Сюжеты этих картин опираются на исторические реалии кубинской жизни того периода, когда настроения стихийного протеста негров-рабов против бесчеловечной эксплуатации рабовладельцев-плантаторов нарастали и выливались в организованные формы борьбы — народные восстания, в которых активно участвовали «не только негры и мулаты, но и белые бедняки» [5].

Естественно, что эти процессы оказывали заметное воздействие на кубинскую литературу: «...в 30—40-х годах прошлого столетия в творчестве романтиков ... даже наметилось стремление поставить негра, мулата в центр поисков», о чем свидетельствует появление романов Суареса-и-Ромеро «Франсиско. Сахарный завод, или Сельские радости», Вильяверде «Сесилия Вальдес», Гомес де Авельянеды «Саб», трактующих проблему рабства с позиций просвещенного филантропизма» [6].

Исходя из принципов классового социально-исторического анализа, современное кубинское кино выдвигает собственную идейно-художественную концепцию в отношении проблем, источником которых было рабство, полемизируя и с абстрактно-гуманистическими взглядами писателей XIX века, и с отдельными их произведениями, как делает это, например, режиссер

[5] См.: А. М. Зорина. Из героического прошлого кубинского народа. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 29.

[6] См.: В. Земсков. Негристская поэзия антильских стран: истоки, создатели, история. В кн.: «Художественное своеобразие литератур Латинской Америки». М., «Наука», 1976, стр. 83—84.



«Последний ужин», режиссер Томас Гутьерес Алеа

Серхио Хираль в фильме «Другой Франсиско».

Сценарий картины написан по мотивам упомянутого выше романа Ансельмо Суареса-и-Ромеро, вышедшего в свет в 1838 году — примерно за полтора десятилетия до всемирно известной «Хижины дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу. Многое сближает две эти книги, дающие реалистически верную картину жизни негров-рабов североамериканского Юга и Кубы, но затрагивающие, главным образом, нравственные аспекты системы рабовладения. Как и у Бичер-Стоу, у Суареса-и-Ромеро социология, социальное содержание явления отодвинуты на задний план, а разрешение непримиримых в принципе классовых противоречий выглядит якобы возможным с опорой на христианскую добродетель, отвлеченную гуманистическую мораль, нормы которой, если им строго следовать, в корне-де изменят взаимоотношения рабов и хозяев...

Взяв за основу фабулы событийную канву книги, Серхио Хираль использовал в своем сценарии и другие материалы, в частности, дневники Суареса-и-Ромеро, содержащие интересные исторические данные, не попавшие в роман. Одновременно автор фильма вступает в открытую полемику с автором первоисточника, начав ее еще с заголовка: «Другой Франсиско».

Франсиско, герой романа, чью жену плантатор Рикардо сделал своей наложницей, не мог и помыслить о противлении злу насилием. Он безропотно смирился со своей судьбой, не настаивая на естественном и неотъемлемом праве человека на счастье, а когда понял, что счастье его потеряно безвозвратно, — просто повесился. В прологе картины — в намеренно выбранной лапидарно-иллюстративной форме — изображены кульминация событий романа и их трагическая развязка. Но дальше все выглядит иначе — и по стилю и по содержанию.

Франсиско, герой фильма, темпераментно, экспрессивно сыгранный Мигелем Бенавидесом (премия за лучшую мужскую роль на IX МКФ в Москве), действительно, — другой. Ни жестокости, ни унижения он своему хозяину не прощает. Но создатели картины идут дальше, поднимаясь от изображения частного, единичного протеста к обобщениям широкого социального плана.

У Рикардо, рабовладельца из романа Суареса-и-Ромеро, много общего с Саймоном Легри из «Хижины дяди Тома». Однако дело вовсе не в личных качествах этого отвратительного персонажа: отвратительна и бесчеловечна по своей социальной сути сама система рабства, утверждает фильм «Другой Франсиско».

Участь Франсиско олицетворяет судьбу целого народа, колониальное прошлое самой Кубы. В финале картины мы видим не самоубийство, совершаемое в бессильном отчаянии, а дерзкий бунт порабощенных.

Около полутора лет назад Серхио Хираль завершил работу над новым — вторым в своей кинематографической биографии — полнометражным фильмом «Ранчеадор», показав на экране «работу» охотников за людьми, которые вылавливали беглых черных рабов и убивали тех, кого не удавалось взять живыми. Ранчеадоры, как их называли, были фактически профессиональными убийцами — и эта «профессия» была распространена на Кубе всего лишь немногим более ста лет назад... Насколько можно судить по описаниям, появившимся в печати (видеть фильм мне пока не довелось), «Ранчеадор» развивает идеи, получившие художественное воплощение в «Другом Франсиско».

Общественные отношения, сложившиеся на Кубе во времена существования рабства на острове, исследует и Томас Гутьерес Алеа в картине «Последний ужин».

Конец XVIII столетия. В эти годы эхо революционных потрясений в Европе докатывается и до Латинской Америки. Грандиозное восстание негров на Гаити (1790—1803), которое Уильям Фостер называет «буржуазно-демократической революцией, осуществленной рабами», сопровождалось разрушением сахарных заводов, вследствие чего Куба получила возможность увеличить экспорт своего сахара. Но расширение сахарного производства шло за счет еще более интенсивной эксплуатации рабского труда. Условия жизни негров-рабов на плантациях и сахарных заводах становились совершенно невыносимыми, и негритянские

«Другой Франсиско», режиссер Серхио Хираль

волнения на Кубе достигают в это время особенно широкого размаха, перерастая рамки локальных стихийных бунтов, превращаясь в мощные вооруженные выступления. Для их подавления кубинские плантаторы нередко прибегали к помощи испанских властей, вызывая в поместья регулярные воинские части [7].

...Пожилой граф, потомок знатного креольского рода, с которым мы встречаемся в фильме «Последний ужин», тоже, не колеблясь, позовет на помощь вооруженный отряд испанцев, когда его негры-невольники поднимут бунт. Но раньше, чем этому случиться, мы станем свидетелями неприглядного в его противоестественности, лицемерного и жутковатого «спектакля», который граф, посетивший свое поместье перед пасхой, разыграет у себя в доме.

По приказу помещика в его покои приводят двенадцать негров: рабы, по желанию графа, должны сыграть роли сподвижников Христа, двенадцати апостолов при нем, протагонисте любительской мистерии, выступающем в роли Иисуса.

Цель господской причуды не очень понятна — не то граф просто развлекается, не то он, ощутив на склоне лет, что его жизнь противоречит догматам католической веры, хочет таким способом очистить свою душу... Не исключено... Но как бы там ни было, он поначалу ведет свою роль с истовым старанием, в полном соответствии с евангельской заповедью — «кто хочет между вами быть бо́льшим, да будет вам слугою»: удобно рассаживает приглашенных, обмывает им ноги, целует их, зовет к столу.

Мизансцена основных эпизодов напоминает известный библейский сюжет — прощание Христа с учениками на тайной вечере (по смыслу, название картины правильнее так и переводить: «Последняя вечеря»). Граф настроен смиренно и доброжелательно. Он пересказывает собравшимся житие святого Франсиско и внушает им идеи христианской покорности и долготерпения, за которое им воздастся на небесах. Сперва негры ровным счетом ничего не могут понять в происходящем, не испытывая никаких чувств, кроме страха и стесненности. Но потом, решив, что хозяйская блажь не таит ничего опасного, жадно набрасываются на еду, слушая господина вполуха. А сам граф, не замечая или не желая замечать, что «ученики» глухи к его словам, все больше входит в роль и к концу вечера объявляет рабам, что те могут не работать завтра, в страстную пятницу — как предписывает католический обы-

[7] См.: А. М. Зорина. Из героического прошлого кубинского народа. Цит. изд., стр. 19.

чай. Негры принимают сказанное хозяином за чистую монету.

Однако с наступлением утра надсмотрщик, как всегда, гонит невольников на работу. Они не подчиняются и требуют, чтобы граф сдержал слово. Ведь еще вчера, сидя с ними за одним столом, он казался таким добрым и понимающим... Но граф, видно, уже и думать забыл о вчерашнем. В поместье появляются испанские солдаты. Тогда рабы убивают надсмотрщика, поджигают сахарный завод и убегают в лес. Бегут и «двенадцать апостолов», но только одному из них удается спастись — остальные пойманы и обезглавлены. Так выглядит «неканоническое» продолжение евангельского сюжета, инсценированного вначале.

Смысль фильма понять нетрудно: потомки конкистадоров, как когда-то их предки, утверждали и поддерживали свое господство, свое право распоряжаться жизнью «язычников» как им только заблагорассудится — именем господним. На самом же деле они несли порабощенным не спасительную проповедь, «не мир, но меч» и никогда не ставили перед собой цели более возвышенной, нежели самая откровенная корысть и нажива, ради которой и нужно было держать рабов в повиновении.

Нужно, однако, признать, что «Последний ужин», как, впрочем, и «Другой Франсиско», при бесспорной значительности затронутых проблем и принципиальной верности содержащихся в этих фильмах исторических обобщений в художественном отношении уязвимы. В картине Алеа преобладает стиль назидательной притчи, разыгранной персонажами, за каждым из которых с самого начала закрепляется определенное амплуа: непокорный раб, лицемер, злодей и т. д. Звучащие с экрана диалоги утомительно длинны, в них по нескольку раз дублируются одни и те же мотивы, развивающие авторские тезисы, но не рассчитанные на эмоциональное сопереживание. И, пожалуй, только завершающие фильм кадры, когда мы долго видим стремительный и красивый бег чудом избежавшего расправы негра, передают накал страстей, вырвавшихся наружу пламенем гнева, вспышкой открытого протеста доведенных до отчаяния людей.

Некоторая дидактичность свойственна, на наш взгляд, и «Другому Франсиско»; создатели фильма уделяют внимание только внешним, видимым условиям человеческого существования, намечают лишь контуры характеров. Внутренний мир большинства персонажей остается для нас закрытым, а их реакция на происходящее почти всегда слишком однозначна, угадывается заранее и порой сопровождается излишне форсированным изображением жестокости.

●

Народ Кубы, осуществивший в 1959 году победоносную революцию, вскоре вынужден был встать на ее защиту с оружием в руках.

Вспомним позорно провалившуюся военную интервенцию, предпринятую кубинскими контрреволюционерами с территории США в районе Плайя-Хирон в апреле 1961 года или — деятельность контрреволюционных банд в горах Эскамбрай в 60-е годы, осуществлявших многочисленные диверсии и террористические акты и также пользовавшихся поддержкой Соединенных Штатов.

Провокации и саботаж, имеющие целью нанести ущерб политическим и экономическим интересам Кубы, запугать ее народ, уверенно следующий по пути строительства социализма, не прекращаются и поныне. В результате почти беспрецедентной по своей жестокости акции такого рода в октябре позапрошлого года произошла катастрофа кубинского авиалайнера у берегов Барбадоса — погибли более семидесяти человек. По многочисленным сообщениям кубинской печати и согласно приводимым в них фактам, причастность Центрального разведывательного управления США к этой диверсии не вызывает сомнений. В ходе проведенного сравнительно недавно в конгрессе Соединенных Штатов расследования деятельности ЦРУ за границей в 60—70-е годы вскрылись новые обстоятельства, подтверждающие участие этой шпионско-диверсионной организации в планировании и осуществлении враждебных операций, направленных против Кубы.

Не случайно поэтому тема борьбы с контрреволюцией и иностранным вмешательством во

внутренние дела первой в Латинской Америке социалистической страны, понимаемая широко — как тема антиимпериалистической борьбы, в последнее время все больше привлекает внимание кубинских кинематографистов; она решается как средствами игрового кино, так и документального. Отметим в этой связи блестящую реконструкцию-стилизацию Мануэля Эрреры «Хирон»; драматическую хронику барбадосской трагедии «Умереть за Родину — значит жить», созданную Сантьяго Альваресом по горячим следам событий; рассказ о трудной и опасной службе воинов-пограничников, охраняющих рубежи социалистической Кубы,— «Граница: первый окоп» Рохелио Париса. К ним примыкают такие страстные публицистические документы прямого антиимпериалистического звучания, созданные на материале сегодняшней действительности «пылающего континента», как, например, фильм Фернандо Переса и Хесуса Диаса «Пуэрто-Рико», содержащий подробный анализ социально-экономической ситуации в этой небольшой стране Карибского бассейна, попавшей в полную зависимость от США, и повествующий о героической борьбе пуэрториканцев против их главного врага — американского империализма; и «Пятая граница» Пастора Веги, картина, которая раскрывает основные цели и антиимпериалистический характер длительной и упорной борьбы панамского народа, добивающегося законного права быть хозяином своей страны, требующего покончить с колониальным анклавом США в зоне Панамского канала.

Отразив империалистическую агрессию на Плайя-Хирон, революционные силы Кубы, сражавшиеся плечом к плечу с народными ополченцами, получили первое боевое крещение. Отряды интервентов были разгромлены менее чем за 72 часа. Это первое военное поражение империализма в Латинской Америке имеет исключительную политическую важность: оно со всей убедительностью показало, что Кубинская революция пользуется всенародной поддержкой, и потому любые попытки подавить ее путем вооруженного вмешательства извне обречены на провал. Именно об этом фильм Мануэля Эрреры «Хирон», в котором дается не только выверенное до мельчайших подробностей описание апрельских событий 1961 года, но и глубоко, всесторонне раскрывается их политическое содержание, их место в ряду других эпизодов антиимпериалистической борьбы на Кубе и на латиноамериканском континенте.

Выше уже говорилось о наметившейся к концу 60-х годов в кубинском кинематографе

«Человек из Майсинику», режиссер Мануэль Перес

тенденции к аналитическому, разветвленному по отдельным направлениям исследованию материала действительности, к более тщательной разработке характеров. С этим связаны все чаще повторяющиеся в 70-е годы попытки обнаружить психологические, нравственные обоснования человеческих поступков, стойкости и мужества людей, беззаветно преданных революции, защищавших ее исторические завоевания в процессе острой классовой антиимпериалистической борьбы.

Подобные попытки заслуживают самого пристального внимания, поскольку они предпринимаются на одном из главных тематических направлений кинематографа Кубы, страны, для которой империализм США — основной идеологический и политический противник, и находятся в русле общего процесса творческих поисков, ведущихся ныне мастерами кубинского кино широко и активно.

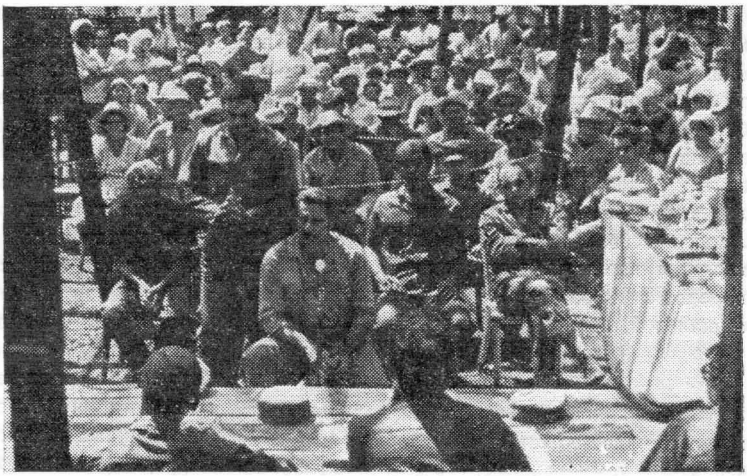
Стоит в этой связи назвать еще несколько картин, неравноценных по своим художественным качествам, поставленных на Кубе за последние годы. Имеются в виду: «Человек из Майсинику» (1973) и «Рио Негро» (1977) Мануэля Переса, «Слово предоставляется вам...» (1974) Мануэля Октавио Гомеса, «Патти-Кандела» (1976) Рохелио Париса.

По своим структурно-композиционным характеристикам — это фильмы-расследования, сюжеты которых опираются, как правило, на реальные, порой на совершенно конкретные факты. Однако традиционная схема детективного изложения здесь сплошь и рядом оказывается нарушенной. Зрителю обычно уже с самого начала известен конец истории — в силу знакомства с жизненным фактом-прототипом или благодаря сюжетной инверсии, когда заключительное звено в цепи событий переносится в пролог ленты.

Авторы этих картин как бы предупреждают заранее, что их интересует по преимуществу не внешняя занимательность изображаемых событий, а их содержательные — идеологические, социальные, нравственные — аспекты; они сознательно идут на усложнение своей задачи, оттесняя в сторону элементы детективной интриги и делая ставку на углубленное осмысление художественно обобщаемых фактов, на раскрытие диалектики человеческого поведения и эволюции характеров в чрезвычайных обстоятельствах.

В фильме «Патти-Кандела» рассказывается, как органы государственной безопасности Кубы сорвали очередной террористический акт контрреволюционеров, получавших помощь с военно-морской базы США «Гуантанамо». Композиция картины, в которой многочисленные разговорные сцены перемежаются динамичными драматическими эпизодами в традициях приключенческого кино, не совсем обычна. Одни и те же события, с добавлением некоторых подробностей и уточнений, излагаются в двух несовпадающих версиях. Первый раз они показаны с точки зрения организаторов и исполнителей контрреволюционной операции «Патти», как ее закодировала североамериканская разведслужба. Второй раз мы видим их как бы глазами тех людей, усилиями которых преступный замысел оказывается сорванным в ходе осуществления кубинскими контрразведчиками плана «Кандела» (отсюда и двойное название ленты — «Патти-Кандела»). Интересный и знакомый из практики мирового кино прием дает своего рода двойную смысловую экспозицию происходящего на экране: зритель получает представление о грязных методах шпионско-диверсионной «кухни», к которым прибегают внутренние враги Кубы и их империалистические подстрекатели; одновременно фильм показывает, какого мужества и находчивости требует внешне незаметная работа часовых революции, охраняющих мирный труд народа, покой страны.

Композиционное построение «Человека из Майсинику», снятого за три года до «Патти-Канделы»,— во многом аналогично. Мануэль Перес тоже предлагал зрителю двойной вариант судьбы центрального персонажа: вначале не возникало сомнений, что Альберто Дельгадо — сообщник бандитской группы, действовавшей в начале 60-х годов в горах Эскамбрай; в финале открывалось истинное лицо этого человека, профессионального контрразведчика, отдавшего жизнь за революцию. В «Человеке из Майсинику» есть много инте-



«Слово предоставляется вам...», режиссер Мануэль Октавио Гомес

ресных и глубоких наблюдений, относящихся к жизни кубинцев в первые послереволюционные годы; в фильме присутствует живое ощущение времени, героического и тревожного, атмосфера тех дней, когда классовая борьба на Кубе была особенно острой и напряженной. Серхио Корриери, сыгравший Дельгадо (приз за лучшее исполнение мужской роли на VIII МКФ в Москве), сумел создать характер сильный, самобытный и запоминающийся.

Творческое содружество режиссера Мануэля Переса и драматурга Виктора Касауса, начавшееся с работы над «Человеком из Майсинику», продолжилось на картине «Рио Негро», представлявшей кубинское киноискусство на X Московском международном кинофестивале. Многое сближает два этих произведения: они говорят правду о вооруженной борьбе, которую вынуждены были вести кубинцы в начале 60-х годов, ликвидируя банды контрреволюционеров-заговорщиков внутри страны и отражая империалистическую интервенцию из-за рубежа; оба подчеркивают ее принципиальные классовые аспекты. Однако в своей новой совместной ленте Перес и Касаус глубже, чем в «Человеке из Майсинику», проникают в психологию действующих лиц, чьи характеры и убеждения переживают сложную эволюцию. Социальное содержание конфликта персонифицировано здесь в двух центральных образах... Крестьянин Тирсо Фабре (Серхио Корриери), отец которого владел небольшим участком земли, незадолго до революции отнятым у него богатым латифундистом, случайно встречает, вскоре после победы народной власти, своего старого врага Чано Каррильо (Нельсон Виллагра), бывшего в услужении у помещика, разорившего семью Тирсо. Фабре хочет отомстить Каррильо за прошлое. Но Чано, оказывается, не только его личный враг: он связан с бандой контрреволюционеров, орудующих в горах Эскамбрай. Постепенно Тирсо начинает понимать, что вред, который когда-то причинил ему и его близким Чано, не идет ни в какое сравнение с тем злом, которое сегодня могут принести контрреволюционеры десяткам и сотням его соотечественников. Логика классового противоборства, сознательно усваиваемая Тирсо, заставляет его по-новому взглянуть на жизнь и выбрать свое место в борьбе, от которой он поначалу хотел отгородиться. Тогда Тирсо Фабре берет в руки оружие и вызывается добровольно принять участие в рискованной операции по обезвреживанию бандитов. В финале картины Тирсо и Чано сталкиваются в открытом смертельном поединке, но теперь его острота обусловлена уже непримиримостью их идейных позиций.

На X Московском фестивале режиссер фильма «Рио Негро» Мануэль Перес получил Специальный приз жюри «за воплощение темы революционных преобразований». Решение арбитров московского кинофорума — это признание заслуг не только создателей картины, но и кубинского кинематографа в целом, сделавшего новый шаг в художественном осмыслении новейшей истории страны, которая ныне является вдохновляющим примером для всех народов латиноамериканского континента в их социальной, антиимпериалистической борьбе.

На XX кинофестивале в Карловых Варах главный приз «Хрустальный глобус» был вручен кубинскому режиссеру Умберто Соласу за картину «Кантата о Чили» (1976). Высшая награда столь представительного международного смотра была присуждена кинематографистам Кубы абсолютно заслуженно: «Кантата о Чили» — одно из самых значительных произведений кубинского кино за последние годы — красноречиво свидетельствует о крупных достижениях молодого, но уже вступающего в пору зрелости и занявшего видное место в мировом кинематографе, социалистического киноискусства острова Свободы.

Свой рассказ о трагических событиях, происходивших в 1907 году на севере Чили, где рабочие селитряных предприятий близ Икике, протестуя против невыносимо тяжелых условий жизни и несправедливой оплаты труда, организовали массовую забастовку, Солас строит в форме героической поэмы. При этом авторы «Кантаты о Чили» пользуются «свободным размером» в части сюжетосложения и изобразительных решений. Например, они часто совмещают, даже в пределах одного и того же плана, традиционно поставленный игровой эпизод с условным живописно-пластическим фоном, с хореографическим и музыкальным «комментарием», придавая большинству сцен фильма смысл и выразительность многозначного символа. Столь же свободно совмещение и чередование временных пластов, что сообщает произведению необычайную емкость и злободневность. Действие картины одновременно охватывает и прошлое и настоящее, перебрасываясь от воспоминаний о национально-освободительной борьбе чилийцев в XIX веке к событиям «кровавой бойни в Икике» в начале нашего столетия и далее, в сегодняшнюю чилийскую действительность, к тому, что происходит на этой многострадальной земле, где ростки подлинной свободы и народовластия были уничтожены в результате фашистского военного переворота в 1973 году.

Внутренняя близость истории и современности, наличие в материале фильма отчетливых исторических аналогий постоянно акцентируются. Так, расстрел забастовщиков в Икике, где погибли более трех с половиной тысяч безоружных людей, снятый оператором Хорхе Эррерой с ошеломляющей силы экспрессией (выразительность этих сцен можно сравнить с неповторимым описанием расстрела рабочей стачки в романе Габриэля Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества»), предшествует окрашенным в зловещие тона кадрам казней в Сантьяго-де-Чили наших дней. Коварный план военных, решивших вынудить забастовщиков оставить занятый ими завод и собраться на ипподроме, немедленно рождает ассоциацию с Национальным стадионом в чилийской столице, превращенным хунтой Пиночета в огромную тюрьму под открытым небом.

«Главная мысль, которую мне хотелось донести до зрителя,— говорит Умберто Солас,— представляется исключительно актуальной в политическом отношении: у трудящихся Латинской Америки общие враги — национальная буржуазия и международный империализм — и общие исторические цели, поэтому необходимо преодолеть отчужденность, которая порой еще разделяет отдельные страны и народы континента, глубоко осознать, что залог победы национально-освободительной и антиимпериалистической борьбы в единстве действий» [8].

В «Кантате о Чили» обнаруживаются продолжения эстетических исканий, показательных для творчества кубинских художников в 60-е годы, продолжения, обогащенные новым опытом, отмеченные смелой фантазией и стре-

[8] «Встреча с Умберто Соласом». — «ИК», 1976, № 12, стр. 178.

млением достичь органического единства качественно различающихся между собой стилистических приемов. Правда, налицо здесь и некоторые издержки, что особенно заметно в тех случаях, когда художественные средства, в силу их чрезмерности, избыточности по сравнению с частной, локальной задачей, носят самодовлеющий характер, а стилизация становится абсолютно условной, порой почти полностью оторванной от своей жизненной основы. Но таких мест сравнительно немного. В целом, «Кантата о Чили» дает волнующее ощущение встречи с неравнодушным, горячим и страстным искусством, вдохновленным любовью к свободе, ненавистью к тирании, верой в могущество сил трудового народа и братство людей труда.

●

«Сегодня все народы Латинской Америки видят воочию победный марш кубинской революции. Наша небольшая страна оказалась способной доказать миру, что социалистическую революцию вопреки всему можно совершить и в девяноста милях от США, открыв новую эру в истории Латинской Америки» [9].

В процессе строительства социализма на Кубе была создана новая культура, социалистическое содержание которой облечено в самобытную, сохраняющую черты национальных художественных традиций форму. Кубинское революционное киноискусство — неотъемлемая и важная часть этой культуры.

Значительные успехи, которых добились кубинские кинематографисты после революции, являются прямым результатом социальной и культурной политики Коммунистической партии, следствием новых социалистических общественных отношений и новых условий жизни, складывающихся в стране.

В резолюции по вопросам искусства и литературы, принятой I съездом кубинских коммунистов, сказано: «Политика Коммунистической партии Кубы в области искусства направлена на создание в нашей стране обстановки высокого творческого подъема, способствующей развитию искусства и литературы» [10].

Решения I съезда Коммунистической партии Кубы, подтвердившего неизменность твердого курса страны к социализму, сыграют важную роль в дальнейшем развитии кубинской куль-

[9] Алехо Карпентьер. Из предисловия к русскому переводу романа «Превратности метода». — «ИЛ», 1977, № 9, стр. 4.

[10] «I съезд Коммунистической партии Кубы. Гавана, 17—22 декабря 1975 г.». М., Политиздат, 1976, стр. 536.

«Хирон», режиссер Мануэль Эррера

туры — во взаимодействии с культурой содружества братских государств. Прочная дружба, связывающая кубинский народ с народами Советского Союза и других социалистических стран, находит свое выражение и в форме традиционного сотрудничества в области кинематографии.

В кубинских кинотеатрах широко демонстрируются фильмы, снятые на киностудиях государств социалистического содружества. Зрители в социалистических странах регулярно знакомятся с лучшими работами кинематографистов Кубы. Каждый год в Москве и Гаване проводятся Недели кубинского и советского кино, неизменно вызывающие широкий общественный интерес и многочисленные отклики в печати. С огромным успехом проходил в кубинской столице показ советских фильмов накануне празднования 60-летия Великого Октября, организованный в рамках Дней советской культуры.

В это же время в Гаване состоялась торжественная премьера нового документального фильма «Шестая часть мира», созданного группой из тридцати кубинских кинематографистов, работавших под руководством Фернандо Переса и Хулио Гарсии Эспиносы. Большая часть этой ленты, рассказывающей о достижениях Советского Союза за 60 лет после победы Октября, снималась в нашей стране. Это не единственный фильм, над которым наши кубинские друзья работали в СССР. Два года назад Неделя советского кино в Гаване открывалась картиной «С Маяковским по Москве», снятой режиссером Виктором Касаусом в столице Советского Союза. У наших кинематографистов есть уже опыт совместных постановок с кубинскими коллегами — картина Михаила Калатозова и Сергея Урусевского по сценарию Евгения Евтушенко и Энрике Пинеды Барнета «Я — Куба!».

Кино Кубы — это искусство художников-интернационалистов. Тема интернационализма, столь мощно прозвучавшая в «Кантате о Чили», вдохновляла многих кубинских документалистов, находивших для ее решения уникальный жизненный материал, яркие и смелые образные средства. «Как, зачем и почему убили генерала», «Я сын Америки... и я перед нею в долгу», «И небо было взято штурмом», «Вьетнамский апрель, год кошки» Сантьяго Альвареса, «Ангола, победа, надежды» Хосе Массипа, уже упомянутые выше «Пятая граница» Пастора Веги и «Пуэрто-Рико» Фернандо Переса и Хесуса Диаса — вот далеко не полный перечень кубинских документальных лент последнего времени, в которых выражена солидарность народа Кубы с антиимпериалистической и народно-освободительной борьбой в странах Латинской Америки и Африки. После фашистского переворота в Чили ряд чилийских кинематографистов получили возможность продолжать творческую работу на Кубе. ИКАИК всегда с готовностью оказывал техническую помощь молодым развивающимся кинематографиям.

Сегодня, как и девятнадцать лет назад, кубинские кинематографисты рассматривают каждый свой новый фильм прежде всего с точки зрения задач новой революционной культуры социалистического общества, находящейся в стадии активного развития. Круг таких задач постоянно расширяется, но процесс этот требует времени, и его произвольное ускорение вряд ли возможно и целесообразно.

Пока существуют еще обширные участки действительности, практически не освоенные кубинским игровым фильмом. В частности — сегодняшняя жизнь кубинцев, изменения в сфере быта и социальной психологии граждан нового государства. Нет оснований сомневаться, что обращение кино к этому богатейшему источнику тем, сюжетов и образов — вопрос будущего.

О новой жизни социалистической Кубы подробно рассказывает документалистика, высокоразвитый и активный вид кинематографического творчества в стране, оказывающий сильное влияние и на игровой кинематограф. На Кубе документальные ленты, в том числе и полнометражные, смотрят охотно и с интересом; они являются здесь весьма эффективным средством пропаганды и воспитания зрителя.

Кубинский документальный экран дает исчерпывающее представление о том, чего до-

«Кантата о Чили», режиссер Умберто Солас

стигли страна и ее народ в послереволюционный период, в таких фильмах, как «Новая школа» Хорхе Фраги, «Изменить жизнь» Хесуса Диаса, «Мы не имеем права ждать» Рохелио Париса, «Искусство народа» Оскара Вальдеса, «Люди моря» Мануэля Эрреры, и в целом ряде других ярких и содержательных лент, основанных на материале сегодняшней социалистической действительности острова Свободы.

Что же касается кубинского игрового кинематографа, первоначальный период развития которого в 60-е годы был очень бурным и плодотворным, то в 70-х годах он начинает осваивать новые тематические направления, ищет свой новый стиль — если иметь в виду широкое понимание этой категории.

Освоение неизведанных путей не дается легко, и в кубинской кинематографии еще есть множество нерешенных проблем. «Сейчас, через девятнадцать лет после победы революции,— писал на страницах «Правды» член Политбюро ЦК Коммунистической партии Кубы товарищ Армандо Харт Давалос,— народ ждет от деятелей культуры, чтобы их работа отличалась высоким художественным уровнем, велась в обстановке высокой требовательности и взыскательности. Борьба за качество и высокий художественный уровень произведений литературы и искусства должна идти постоянно и систематически. Это дело сложное, и успех здесь не может быть достигнут без серьезных усилий и упорной работы» [11].

Очевидно, что сказанное должно быть впрямую отнесено и к работе кубинских кинематографистов.

...Меняется жизнь — не стоит на месте и искусство. И не всегда его дальние перспективы выглядят четко различимыми. Но одно совершенно ясно: кубинский кинематограф — это живой, развивающийся организм; накопив достижения, значительность которых признается повсеместно, он не позволил себе остановиться, повторять пройденное, стал пробовать новое.

Видимо, одна из главных особенностей современного кубинского кино в том и состоит, что это вдохновленное революцией искусство устремлено к поиску.

Гавана — Москва

[11] Армандо Харт Давалос. К высотам культуры. — «Правда», 9 февраля, 1978 г.

Юрий Комов

Деловой Голливуд: агенты и «звезды»

Тот факт, что коммерческое начало в кинематографе США преобладает над художественным, обычно не скрывают. Американская киноиндустрия ставит своей целью производство товарных развлечений и декларирует эту цель открыто. Главный смысл кинобизнеса заключается в получении максимальных прибылей. По этому принципу работает в Америке не только кинопромышленность, но и издательства, театры, телевидение. И если те или иные проекты или идеи не принимаются продюсерами, то, помимо причин политического, идейного характера, здесь всегда надо искать главное обстоятельство: такие проекты не представляются рентабельными. А раз так — какой же смысл ими заниматься!

По американским понятиям, фильм, какой бы он ни был — плохой или хороший, произведение искусства или халтура,— должен быть продан. И этот закон лежит в основе деятельности индустрии развлечений, он определяет стратегию и тактику хозяев Голливуда.

АГЕНТЫ, АГЕНТЫ, АГЕНТЫ...

«В Голливуде все зыбко, кроме смерти, налогов и агентов»,— писал почти сорок лет назад американский киновед Лео Ростен. С тех пор ничего в принципе не изменилось...

Немного истории и настоящего

Началось все с «решения о разводе». В 1946 году Верховный суд США постановил, что кинокомпании, участвующие в производстве и прокате картин, не имеют права владеть кинотеатрами. Этот антитрестовский закон перевернул все сложившиеся в Голливуде отношения. Недаром на него обращают внимание многие историки американского кино как на поворотный момент в развитии кинематографа США.

Итак, Голливуд вынужден был менять свои деловые методы, приспосабливаться. Традиционной, студийной системе производства пришел конец: в первую очередь это отразилось, конечно, на администраторах — они утратили часть своей власти, некогда почти неограниченной. Теперь голливудский «трон за кулисами» занимал триумвират: к администраторам присоединились банки и агенты (и прежде могущественные, но не царствовавшие).

Если до «разделения власти» банки ссужали просто «под конвейерное производство», которое в условиях высокого спроса на кино, в системе гарантированного рынка (поскольку кинозалами владели студии) обеспечивало устойчивые поступления, то теперь хозяева кинотеатров, не связанные с производством, могли снять с демонстрации фильм, не пользующийся успехом, или вообще от него отказаться. Усложнялась, таким образом, схема организации кинопрограмм.

Каждая картина, по новым деловым законам, продавалась и выпускалась на экран отдельно. Финансирование проектов тоже стало дифференцированным. Банки рисковать не хотели. Чтобы получить их одобрение, администраторы должны были подтвердить рентабельность проекта: банкиров убеждали прежде всего с помощью таких аргументов, как наличие в будущем фильме «звезд» и эффектных сюжетов.

При этом, естественно, сильно возрастала роль «звезд» [1], они могли диктовать более жесткие условия своего участия в фильме, наде-

---

[1] Выражалось это, в частности, в постепенном исчезновении системы долгосрочных контрактов, закрепощавшей исполнителей. Если в период 1937—1946 годов число актеров, имевших долгосрочные контракты с крупными студиями, составляло 600—800 человек, в 1948 году под эту категорию подпадало лишь 342 человека (по данным Hortense Powdermaker. Hollywood. The Dream Factory. Little, Brown and Company. Boston, 1950, p. 210). В 70-е годы практика эта почти исчезла.

ляя полномочиями своих «деловых распорядителей», менеджеров, агентов — так было проще и надежней. Посмотрим — на конкретных примерах — почему.

«Голливуд — это всегда рискованное деловое предприятие, лишь замаскированное под страховую компанию». Эту сентенцию мне довелось однажды услышать в Беверли-Хиллз. Само по себе такое высказывание, возможно, и не привлекало бы внимания, но оно было произнесено в стенах «кинообители» и потому звучало весомо. И действительно оно проливает некоторый свет на взаимоотношения творческих работников кино и их агентов в системе Голливуда.

Шаткость своего положения, вечную и жесткую зависимость от «денежного мешка» в Голливуде понимают многие. Даже «звезды» нуждаются в поддержке. Страховка, гарантия на будущее необходимы обитателям этого столь красочного и беззаботного внешне, но прежде всего делового и объективно неустойчивого мира.

В Беверли-Хиллз давно уже процветает, например, агентство Уильяма Морриса, представляющее интересы полутора тысяч режиссеров, актеров, сценаристов, среди которых немало знаменитостей. «Небольшие» поступления в виде процентов со всех их доходов [2] делают агентство процветающей фирмой: ежегодный оборот составляет более двадцати миллионов долларов.

Для членов этого своеобразного и привилегированного «профсоюза», оказывающего своим клиентам постоянную помощь и поставляющего им работу, это большое подспорье, для владельцев агентства — деловое предприятие, часть огромного кинематографического бизнеса.

[2] Стив Маккуин, например, до недавнего времени перечислял агентству Уильяма Морриса 10 процентов со всех своих гонораров. В конце 70-х годов эта цифра сократилась вдвое (Маккуин-«звезда» стал Маккуином-бизнесменом, открыл и постоянно расширял собственное дело), но все же была достаточно внушительной (по данным Malachy McCoy. Steve McQueen. A Signet Book. N. Y., 1974, p. 193).

Сотворение кумира

В 1975 году был признан рекордным гонорар Чарлза Бронсона: за 17 недель съемок фильма «Тяжелые времена» [3]. В «неожиданной» (берем это слово в кавычки, поскольку, как увидит читатель дальше, все было четко спланировано) карьере Бронсона не последнюю роль сыграл агент Пол Кохнер, который на законном основании причисляет себя к числу творцов «легенды» этого актера.

Но начиналось все гораздо сложнее. Чарлза Бучинского, будущего Чарлза Бронсона, в Голливуде не знали. С 1951 года он периодически появлялся на экране, но дальше эпизодических ролей дело не шло. Именно это обстоятельство, однако, обратило на него внимание агента Гаса Демблинга. Агенты типа Демблинга — частые гости на съемочных площадках Голливуда: им нужны «свежие» таланты. Цель такого дельца — подобрать группу актеров, занятых пока на незначительных ролях. Задача Демблинга сводится к тому, чтобы из эпизодически появляющихся на экране клиентов сотворить их «амплуа». Исполнитель кочует из ленты в ленту, играя второстепенные роли, каких множество. Ему, таким образом, обеспечен более или менее устойчивый заработок, а агенту, по традиции,— 10 процентов со всех доходов исполнителя.

Подбор фильмов при этом не важен: для агента главное — задействовать своего клиента. Бучинский в начале 50-х, если посмотреть его послужной список, снимался в год в среднем в четырех-пяти картинах, но роли его мало чем отличались одна от другой. Не находя для себя путей в большое кино, актер расстался с Демблингом. Свою дальнейшую карьеру он связал с другим, более солидным менеджером.

Мейер Мушкин оперативнее, с вниманием подходил к «товару», которым собирался торговать. Он сразу усмотрел «слабое место» актера: имя Бучинский «не звучало». Более того, оно ассоциировалось, по мнению агента, с чем-

[3] По данным: Steve Whitney. Charles Bronson. Superstar. A Dell Book. N. Y., pp. 105, 207.

то «красным» (!). Следовало немедленно найти экранное имя: в Лос-Анджелесе случайно наткнулись на Бронсон-стрит — так актер Бучинский стал актером Бронсоном. Бронсон начал играть в телефильмах, ролей у него стало меньше, но зато они были больше, серьезнее.

От Мушкина Бронсон попал под опеку небольшого агентства Лестера Салкова: в 1958 году снялся в «Келли-пулемете» у Роджера Кормена, который в то время был «легендой Голливуда», появился в «Великолепной семерке». Кассовые сборы этой ленты добавили весу первым успехам актера. И вот от Салкова Бронсон попадает уже в руки агентов крупнейшего голливудского предприятия по продаже талантов — компании Эм-Си-Эй.

С 1962 года деловым посредником между актером Бронсоном и киномиром становится агент Пол Кохнер. Он, считая конкуренцию на американском рынке слишком сильной, «экспортирует» своего клиента в Европу. Фильм за фильмом укрепляются позиции актера в деловом мире. Наконец, за картину «Прощай, друг», где Бронсон играл вместе с Аленом Делоном, Кохнер обеспечивает актеру гонорар, вдвое превышающий его недавние заработки. В одной только Франции лента собирает более 6 миллионов долларов. Бронсон в Европе становится кассовой «звездой», а Кохнер пользуется все большим его доверием, расширяет свои операции.

Вот лишь одна маленькая деталь. Когда продюсер Раймонд Данон решил, что Бронсон как нельзя более подходит на главную роль в его фильме, он просто послал Кохнеру (!) — не Бронсону — чек на крупную сумму (чек, впрочем, был выписан на имя актера)...

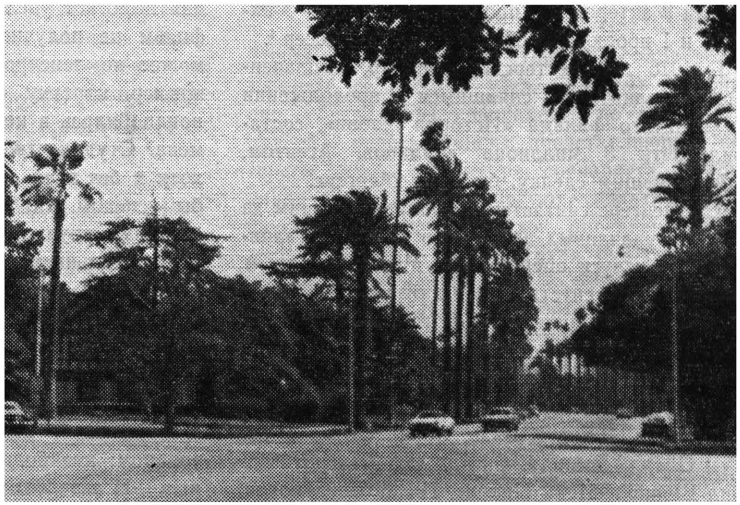
В начале 70-х годов «тайной» Бронсона заинтересовались голливудские продюсеры. «Звезда № 1», «секс-символ» в Европе и Японии, Бронсон, однако, оставался неизвестен широкому американскому зрителю. Голливуд стал подумывать, нельзя ли использовать актера в своих планах, а Кохнер уже определил ставку: он требовал не менее 600 тысяч долларов за фильм. В прессе и в кулуарах американского киномира Кохнер организовал умелую кампанию: к массовой пропаганде «имиджа» Бронсона он подключает Эрни Андерсона, одного из самых известных «рекламных киноагентов» в голливудском бизнесе. Бронсон-«товар» выбрасывался на рынок с учетом местных условий, с расчетом на определенные стереотипы буржуазного общественного сознания.

Репортерам Андерсон сообщил, что Бронсон является одной из самых кассовых «звезд» в мире, но это, однако, еще требовалось подтвердить. Первый голливудский фильм Бронсона-«звезды» «Механик» вышел в 1972 году. Риск продюсеров Винклера и Чартофа (известные имена в Голливуде 70-х) оправдал себя: в США картина сделала сборы, хотя и скромные по американским масштабам, в Европе ленту ждал запланированный успех — Бронсона здесь уже хорошо знали. В том же 1972 году Ассоциация иностранной прессы в Голливуде удостоила Бронсона своей награды — «Золотого глобуса» — как самого популярного американского актера в мире.

Америка 70-х годов — «страна насилия, в которой обитают яростные люди» (выражение, распространенное в кинокритике и прессе США), покупала «имидж мужественного авантюриста». Бронсоном пугали детей. Хладнокровное насилие сделалось отличительной чертой фильмов с его участием.

Деловой мир оказался так же подготовленным к восхождению новой «звезды», как и зритель. Продюсер Дино де Лаурентис, испытав Бронсона в картине «Показания Валаччи», заключил с ним — опять же через Кохнера — договор сразу на три фильма.

В 1976 году я видел Бронсона на ежегодном «оскаровском» шоу, традиционном смотре сил Голливуда. Бронсон рядом, Бронсон в жизни воспринимался по-другому: Бронсон-человек не был похож на чудовище, созданное агентами. Но актер уже стал частью «киноконвейера» — и рекламная кампания Кохнера продолжалась. Теперь Бронсона, кумира массового зрителя, активно «вписывали» в большой Голливуд. В новой деловой комбинации Кохнера актер на сей раз «обыгрывался» в паре со своей женой, актрисой Джил Айрленд. Во второй половине 70-х годов она неизменно



Беверли-Хиллз — здесь обитают «звезды» и их агенты

появлялась в фильмах вместе с мужем. «Королем и королевой кино» начинала именовать их кинопресса. По аналогии с Фербенксом и Пикфорд, Гейблом и Ломбард, Бартоном и Тейлор создавалась новая прибыльная кинопара. Агенты продолжали действовать.

У каждого своя цена

О Голливуде в Голливуде шутят так: «Голливуд — это место, где вы тратите больше, чем зарабатываете, на то, что вам не нужно, для того, чтобы произвести впечатление на людей, которые вам не нравятся».

Агенты удивительно тонко и расчетливо вписываются в этот мир, где, на первый взгляд, все «странно», где «старая киноаристократия» прекрасно уживается с нуворишами, прежде всего потому, что все отношения строятся через посредников. В Голливуде все строго разделяются по категориям: сценаристы, скажем, котируются ниже режиссеров, еще меньше (за редким исключением) знают композиторов, сочиняющих для кино. Но на первом месте — актеры. Агенты (как и продюсеры), как правило,— обладатели крупных состояний и, конечно, люди деловые. «Громкий престиж» им ни к чему. На поверхности они, вроде бы, «тихо знамениты», известны не более чем парикмахер «суперзвезды» или владелец популярного среди обитателей Беверли-Хиллз кафе.

Но именно в их небольших и строгих офисах, а часто просто дома, за чашкой кофе, за коктейлем совершаются миллионные сделки, оговариваются условия купли-продажи талантов, настоящих или «культивированных» с помощью рекламной машины большого кинобизнеса.

В Голливуде почти нет разницы между личным и профессиональным. И всюду — в часы досуга и дела — действует единое правило, особенно строго соблюдаемое агентами: в Голливуде у каждого своя цена, и это, именно это и определяет отношение к людям на всех уровнях.

Каждый сам по себе, и каждый — собственность, товар, цена на который определена. На сегодняшний день — во всяком случае.

Откровения Су Менгерс

В 1938 году, по данным Ростена, лишь 20 человек из Голливуда зарабатывали в год 250 тысяч долларов и более. Среди них было 14 актеров, 5 продюсеров, 1 режиссер. По 300 тысяч

имели 9 актеров и 3 продюсера, по 400 — 3 актера и 1 продюсер, 500 тысяч — 1 продюсер [4].

В 1978 году актерский гонорар, выплаченный исполнителям, снявшимся в продолжении знаменитого фильма «История любви», составил почти 3 миллиона долларов. Агентом, обеспечившим сделку, была Су Менгерс.

Су Менгерс считается в Голливуде одним из «самых удачливых агентов по продаже талантов». Ее услуги оцениваются Международным, творческим агентством (организацией, возникшей после слияния в 1975 году двух самых крупных объединений по «оказанию помощи творческим работникам») в 200 тысяч долларов в год. Среди клиентов Менгерс — Барбра Стрейзанд, Джин Хэкман, Райан О'Нил и Татум О'Нил, Джордж Сигал, Али Макгроу, Сибил Шепард, Майк Николс, Питер Богданович, Сидней Люмет, Артур Пенн и другие кинематографисты с мировым именем.

В чем же секрет «удачливого агента»? Ответ, оказывается, прост: Менгерс не считает нужным скрывать в Голливуде то, что «знает каждый американец, связанный с кино». На семинаре в Американском институте кино, делясь опытом с начинающими кинематографистами, Менгерс на самый первый (и основной) вопрос: «Какое качество в клиенте привлекает вас больше всего?» — дает немногословный ответ: «Деньги. Его потенциальные возможности делать деньги».

Менгерс подтверждает, что «звезды» в системе капиталистического кинопроизводства нуждаются в еще большей поддержке, чем «безвестные люди кино». «Если актер становится знаменитым, — говорит она, — это не означает, что он отказывается от моих услуг. Я считаю, что «звездам» помощь и совет необходимы, ибо они должны постоянно поддерживать достигнутый статус». При этом, отмечает голливудский агент,— «у каждого своя цена».

— Считаете ли вы, что зритель идет на фильм, чтобы увидеть ту или иную «звезду» на экране?

— Студии полагают, что, если они пускают в прокат удачный фильм, занятая в нем «звезда» помогает увеличить кассовые сборы. Если фильм не получился, то «звезда» все равно может компенсировать неудачу. Возьмем, например, картину «Многоэтажный ад»: зачем понадобилось в ней участие Маккуина и Ньюмена? Студия утверждает, что возросли сборы, хотя и без этих «звезд» картина пользовалась бы успехом. Но в любом случае спорить со студиями трудно, ибо администраторы оперируют реальными цифрами. Кроме того, многие студии ориентируются на европейскую аудиторию, для которой имена некоторых актеров значат много. В Европе и Японии стоимость Маккуина, пожалуй, равна его живому весу в золоте (sic!).

Итак, агент ведет торговлю актерами, как товаром: кто больше даст за «звезду» наличными. И актеры вместе с режиссерами нередко оказываются ввязанными в эту биржевую игру. Впрочем, режиссер сегодня, кстати и походя отмечает Менгерс, «стоит подешевле»... Все у промышленников и их подручных разложено по полочкам, раскидано по «кассовой сетке», все по графику: у «фабрики грез» свои нормы, свои оценки труда, свой жаргон, своя «специфика». И свой главный и непреложный стимул «производственной деятельности»: прибыль, только прибыль.

Взаимоотношения

В социальном плане «система «звезд» создала в Беверли-Хиллз, в Бель-Эре, Малибу и других прилегающих к Голливуду районах странное сообщество — работоспособную, профессиональную категорию людей, деятельность которых доходная, но не дающая им полной уверенности в завтрашнем дне, кроме того, еще и изолирует их от окружающей среды. Посредники становятся им совершенно необходимы. И здесь есть два особо существенных момента, характеризующих «систему «звезд» в американском кинематографе.

«Звезды» у всех на виду, им завидуют, поклоняются, их обожествляют. Но происходит все это в рамках системы искусственно выработанных отношений, системы, где случай играет подчас куда более важную роль, чем та-

[4] Leo C. Rosten, Hollywood. Harcourt, Brace and Company, 1941, pp. 83—84.

лант или усердие. И хотя перед зрителем «звезду» превозносят до небес, набивая ей цену, за кулисами дельцы рассматривают ее прежде всего как собственность, вещь, которую можно купить и продать в целях получения прибыли.

Для агентов их клиентура — «карты» в крупной игре. До тех пор, пока банки будут выделять средства на осуществление очередного кинопроекта под «звезд», агенты останутся азартными игроками и будут опекать интересы «звезд», как свои собственные (ибо это, действительно, их интересы).

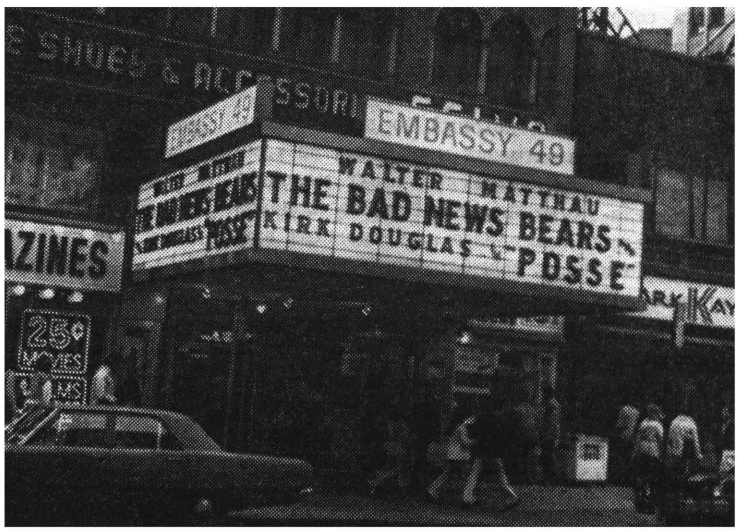
А что касается «просто киноработников», «не звезд», то они нередко лишь «прикупная карта». Крупный агент в Голливуде 70-х годов, как правило, связан с крупным агентством по продаже талантов. Такие агентства обычно владеют определенным пакетом акций той или иной студии или нескольких студий. Таким образом, во взаимоотношениях деловых предприятий возникает ситуация двойного интереса — клиентов и их боссов. Агент, следовательно, может работать и против своего подопечного (не «супертовара»), если это представится ему выгодным.

Агенты за работой

Агенты — необходимый атрибут голливудской машины, ее важный узел. С одной стороны, они — бизнесмены, специалисты по продаже, с другой — профессионалы, представляющие интересы актера, режиссера, сценариста, любого киноработника. Они торгуют талантами. Заключение договоров, сделок, определение размера гонорара — это их стихия, они занимаются самыми разнообразными деловыми операциями, связанными с кинобизнесом.

Есть, однако, у агентов и своя специализация. Ростен, например, подчеркивая, что «каждый... в Голливуде имеет агента», что «кинобизнес без агентов обойтись не может» (!), отмечает[5], что из «киноагента», когда у него крупное дело, вырастает «делец по продаже талантов». Делец (business manager) занимается всеми финансовыми вопросами своего клиента: он платит по счетам, чекам, улаживает налоговые вопросы, вкладывает деньги в кажущиеся выгодными предприятия, планирует бюджет. В Голливуде это положение вещей объясняют легко: полагают, что большинство

[5] Ibid., p. 94.



Кинотеатр в Нью-Йорке: «звезды» в рекламной игре

«звезд», которым богатство «свалилось на голову», не умеют распоряжаться крупными средствами, а кроме того — боятся за свой завтрашний день и надеются, что оборотливый делец сможет его обеспечить. Иными словами, делец — это посредник между художником и его деньгами, а не только между творческим работником и нанимателем.

Несколько другие функции у «рекламного агента». Его задача — создание и поддержание «имиджа» «звезды». Рекламный агент обязан постоянно нагнетать атмосферу публичного интереса вокруг своего клиента, все время создавать так называемую «соревновательную ситуацию» (competitive bidding situation), положение, когда студии остро заинтересованы в участии «звезды» именно в их проектах.

Нередко «соревновательная ситуация» принимает форму самого настоящего аукциона, открытого торга. Сценарий картины «Серебряный экспресс», например, демонстрировавшейся на экранах Америки в 1977 году, агенты продали за 400 тысяч долларов студии «XX век-Фокс», ибо она дала больше, чем «Парамаунт». При этом учитывалась реальная биржевая конъюнктура — акции американской железнодорожной компании «Амтрек» котировались достаточно высоко: можно было рассчитывать, что зритель пойдет на «фильм о поездах», собравший, кстати, 35 миллионов долларов.

А вот другой пример. Исходя из огромной популярности в США и других странах актера Роберта Редфорда, который во второй половине 70-х годов затмевал многие другие «светила» Голливуда, рекламный агент молодого исполнителя Жана-Мишеля Венсана подавал его аудитории как одного из возможных преемников Редфорда: «Он блондин с прекрасным загаром и соответствующей мускулатурой, голубоглазый, к тому же (sic!) у него есть актерские данные»...

Реклама учитывает все моменты, она — одно из самых сильных орудий индустрии развлечений. И кривят душой те американские киноведы, которые, как, например, Гилберт Селдес, пытаются заявлять, что «не нужно никакого рекламного агентства, чтобы сделать знаменитыми «звезд»[6]. Американская «звездная система» замешана на гласности, продуманной крикливости, нарочитой пестроте трюков и приемов, способных поднять стоимость «звезды». А, следовательно, и прибыли компании, которые эту «звезду» эксплуатируют.

Рекламной терминологией агенты оперируют свободно, учитывая, в частности, разный подбор своей клиентуры. Они сами делят ее на три категории: «художник на подъеме», «взошедшая звезда» и «звезда падающая». В этом есть нюансы, но с кем бы они ни работали, агенты абсолютно верят в волшебство рекламы в Голливуде и абсолютно убеждены, что могут помочь киноработнику на всех уровнях удачи. Их задача и состоит в том, чтобы передать свою уверенность другим — «звездам» и зрителям.

Первых они «посвящают» в деловые люди. Стэнли Креймер, например, заметил как-то, говоря о Марлоне Брандо, что его «кто-то убедил быть практичным, может быть — его агент, который прямо заинтересован в размере гонораров актера»[7]. Что касается вторых, то есть зрителей, то их «приобщают» к культу «звезд». Как — это уже вопрос техники: в ход здесь идет все — от крупных, комплексных, спланированных акций, как в случае с Бронсоном — Андерсоном — Кохнером, до отдельных закулисных сделок, фоторекламы, использования любого мало-мальски «сенсационного» факта личной жизни или творческой карьеры клиента, наконец — «социальной игры»[8], как именуют агенты свою работу в часы досуга.

Игра?.. Да, для агентов их бизнес, действительно, азартная игра. «Мне приходится думать, как счетной машине, и постоянно рисковать»,— говорит Скотт Мерит, один из самых известных в США «литературных агентов». Мерит ворочает миллионами, среди его клиентов

---

[6] Gilbert Seldes. The Public Arts. Simon and Schuster, N Y., 1956, p. 8.

[7] См. Hollis Alpert The Dreams and the Dreamers. The MacMillan Company, 1962. p. 52.

[8] Это выражение встречается, в частности, у Гортензии Паудемейкер (см Hortense Powdermaker, Hollywood. The Dream Factory. Little, Brown and Company, Boston, 1950, p. 238).

Павильоны студии «Юниверсал»

и Норман Мейлер, и бывший вице-президент Спиро Агню, и молодые, неизвестные еще читателю авторы, возможно, будущие сценаристы — «товар», который может подняться в цене.

Американский мир искусств насыщен агентами — они работают не только в кино, но и в театре, на телевидении, в литературе, в промышленности звукозаписи. Часто «на стыке искусств». Марти Эрлихман, например, в свое время «открыл» и взял под опеку (в театре и промышленности звукозаписи) Барбру Стрейзанд, а в большое кино ее ввел Рей Старк, голливудский продюсер, связанный с Бродвеем, и по совместительству агент Мерилин Монро и Ричарда Бартона.

Начиная с 1961 года агенты торговали актрисой, как хотели. Для аудитории усиленно создавали легенду «замарашки из Бруклина», превратившейся в принцессу. Стрейзанд на обложках «Лайфа», «Лука», «Тайма», «Шоу», «Космополитен», других изданий — это усиленная работа агентов. Стрейзанд в роли манекенщицы на страницах журнала «Вог» — это дополнительное «паблисити». 1963 год — Стрейзанд названа лучшей певицей года, и хозяева индустрии развлечений организуют ее выступления одно за другим, спешат получить «сполна» (в десятикратном, в стократном размере) по накопившимся «рекламным счетам», расходам, которые они понесли в связи с тем, что «рождали «звезду». 1966 год — овацией встречает певицу аудитория в Центральном парке Нью-Йорка — 135 тысяч зрителей... «Звезда! Суперзвезда!» — кричат афиши. «Она создана для Голливуда»,— подсказывают киномиру агенты, которых манят новые «деловые» горизонты, большие прибыли. И Стрейзанд подписывает по указке своих менеджеров все новые и новые контракты... Сама актриса сегодня говорит, что даже некоторые ее лучшие роли («Смешная девчонка», «Такими мы были») сыграны в фильмах, в которых она снималась поневоле, выполняя навязанные ей «деловые» обязательства. А вот сыграть в «Ромео и Джульетте» на телевидении ей так и не дали. Рассказывая об этом, актриса называет и имя упоминавшегося нами Рея Старка. Именно с ним, агентом, выступившим уже в роли продюсера, Стрейзанд заключила в свое время договор на четыре картины, о чем не раз сожалела. Стрейзанд утверждает, в част-

ности, что вплоть до 1974 года в связи с деятельностью своих посредников, опутавших ее обязательствами, не могла полностью контролировать свои доходы и распоряжаться ими, не могла, наконец, работать, как ей того хотелось.

ГЕРОИ, «ЗВЕЗДЫ» И АНТИМИРЫ

С первых шагов кинематографа у зрителя возник интерес к исполнителям, занятым в фильмах. Появившись, этот интерес не ослабевал. Само по себе это явление оказалось решающим, исключительно значимым для кино (не только американского), его будущего. В Соединенных Штатах, кроме того, «звезды» прекрасно вписались в рамки философии «американской мечты», согласно которой успех выражается прежде всего в двух категориях — слава и деньги.

Переходное состояние

«Звезды»... необходимо оговориться, — отмечает киновед Холлис Алперт,— гораздо более важны для кинобизнеса, чем для кинотворчества»[9]. В этой фразе, пожалуй, сконцентрирована суть делового Голливуда.

Голливуд — это все время «товар на продажу» и «товар лицом». Ни одно предприятие в Соединенных Штатах не получает такой громкой рекламы, о работниках этой «фабрики» страна знает больше, чем о ком-либо. Для «массового» зрителя все, что имеет отношение к «звезде» интересно, ибо «звезды» — это американская «аристократия» со своей светской хроникой. Герои, кумиры толпы живут как бы в антимире, они — по легенде — и сотворены-то из другой, звездной материи.

«Обитатели Голливуда,— пишет Ростен,— перестают быть просто людьми, они становятся деловыми предприятиями. Их направляют, ориентируют, защищают от внешней среды, окружают сонмом агентов, адвокатов, деловых посредников, секретарей, слуг, прихлебателей; до среднего обитателя Голливуда становится почти невозможно добраться»[10].

Итак, «звездная система» культивируется. Почему? Здесь есть два момента. Один лежит на поверхности. Киномагнаты платят «звездам» огромные гонорары, потому что вынуждены это делать, чтобы получить в свою очередь огромные прибыли. Это взаимосвязано. И чем больше прибыль, тем больше будут гонорары. Вывод очевиден: администраторам и владельцам студий выгодно поддерживать и все более развивать «систему «звезд».

Второй момент сложнее. «Система «звезд» — это часть социальной организации Голливуда. Это нюанс, связанный с престижем: у «звезд» не только больше гонорары, их фильмы — грандиознее, у них, наконец, лучше режиссеры, оборотистее продюсеры. Они сами могут в определенный момент заняться деловыми операциями! Иначе говоря, «звезды» — это потенциально переходное состояние.

Ответные операции

Ростен приводит следующие данные[11]: владельцы студии «XX век-Фокс» заработали в 30-е годы на популярности Ширли Темпл 20 миллионов долларов. Не меньше принесли фильмы с участием Сони Хенни. А Дина Дурбин в 1938—1939 годах просто спасла «Юниверсал» от банкротства — каждая ее картина без исключения принесла более 250 тысяч чистого дохода. Дурбин, Хенни, Темпл — это примеры прямой эксплуатации «звезд», эксплуатации «безответной».

В истории Голливуда были примеры и «ответных» операций. Первый бунт художников кино произошел еще в 1919 году, когда Мери Пикфорд, Дуглас Фербенкс, Чарли Чаплин и Гриффит создали собственную компанию — «Юнайтед артистс». Ричард Ролэнд, который стоял в то время во главе киностудии «Метро», сказал об этом: «Сумасшедшие совершили нападение на свой же сумасшедший дом».

---

[9] Hollis Alpert, p. 130.

[10] Leo C. Rosten, p. 123.

[11] Ibid., p. 330.

На самом деле это было лишь первым проникновением «звездного» в деловой мир, первым голливудским синтезом такого рода.

В 50-е годы «звезды» становились продюсерами почти непрерывно. Ланкастер, Дуглас, Пек, Уэйн, Тейлор, Грант, Дей, Брандо, Синатра, Хадсон — все они ставили свои фильмы. Это было не просто модно, это могло быть выгодно. А кроме того, это был своего рода вызов столпам Голливуда, работодателям. «Звезды» демонстрировали свое умение заниматься бизнесом самостоятельно.

Успешно, например, функционировала созданная в 1955 году компания «ДРМ продакшенс», принадлежавшая Роберту Митчуму: после пятифильмового контракта с «Юнайтед артистс» «актер — фирма» на протяжении ряда лет сотрудничал с компанией «XX век-Фокс» [12].

В 1961 году свое кинопредприятие — «Солар продакшенс» — создал Стив Маккуин. Позднее актер-«звезда» даже «вышел в люди» (выражение, означающее на американском биржевом языке выпуск акций компании на рынок) — 300 тысяч акций «Солар продакшенс» были проданы по цене 9 долларов за штуку (контрольный пакет — 61 процент — Маккуин, однако, оставил за собой) [13].

В 1969 году голливудцы повторили «бунт 1919 года»: Барбра Стрейзанд вместе с Сидпеем Пуатье и Полом Ньюменом организовала кинообъединение «Ферст артист». Год спустя к ним примкнул Маккуин — его деловая деятельность расширялась. Несколько позже к союзу присоединился Дастин Хоффман. «Звезды» приняли на себя обязательство работать, в рамках союза, без гонораров, делать фильмы в строгих и заранее определенных бюджетах, доходы делить поровну. Деловая активность «звезд» приносила свои плоды: лента Стрейзанд «Родилась звезда», вышедшая на экраны в декабре 1976 года, стала событием, кассовые сборы составили почти 30 миллионов долларов.

Появилась в Голливуде и другая, более сложная, форма участия «звезд» в кинопроек-

[12] John Belton. Robert Mitchum. Pyramid Publications, N. Y., 1976, p. 85.

[13] Дается по: Malachy McCoy, pp. 191—192.

«Сенчури-Сити» — коммерческий комплекс в западной части Лос-Анджелеса, бывшие съемочные площадки студии «XX век-Фокс»

тах. С соблюдением всех юридических формальностей — по договору — «звезды» соглашались иногда на меньший гонорар в обмен на участие в возможных прибылях от кассовых сборов фильма.

Правда, необходимо отметить, что в 50-е годы кинопромышленники пошли на это не от лучшей жизни. Для американского «массового» кино это были кризисные годы. Большинство картин Голливуда прибыли не приносили.

И позднее, в 70-е годы, крупные компании нередко все еще использовали «процентные» договора со «звездами», но предпочитали обходиться гонорарами.

Американская кинопресса без конца смаковала подробности киносделок, играла цифрами, убеждала. В чем? В возможности, в реальности происходящего. На отдельных исключительных примерах зиждется вся голливудская «философия успеха».

«Звездное» и человеческое

Кумиры американского кино 70-х... В первой десятке называли в 1977 году Роберта Редфорда, Джека Николсона, Дастина Хоффмана, Уоррена Битти, Райана О'Нила, Джорджа Сигала, Джеймса Каана, Роберта де Ниро. Это на языке кинопромышленников «кассовые» (bankable) актеры, «товар», который хорошо идет. Но ведь спрос на него не вечен...

Да, «система «звезд» — краеугольный камень голливудского кинобизнеса. Но компоненты ее (сами «звезды») заменяемы. Старый испытанный прием приглашения в съемочную группу известных актеров и актрис, уже сами имена которых могут привлечь зрителя в зал, используется вновь и вновь. Но кассовая жизнь каждой «звезды» отсчитывается по «хронометру удачи», имеет свой срок.

Голливудские боги, идолы, герои, «звезды» — называйте их как угодно — остаются все же людьми. Многие из них не выдерживают адского ритма «крысиной гонки» в погоне за успехом. Первые победы нередко оборачиваются поражениями. У Мерилин Монро, покончившей с собой в 1962 году, и у 22-летнего Фредди Принца, застрелившегося в 1977, много общего. В них пришло в столкновение, в неразрешимое противоречие «звездное» и человеческое.

По мнению ведущих американских психологов, голливудские «суперзвезды» никогда в действительности не верят, что находятся в зените славы — любая неудача повергает их, как правило, в состояние депрессии.

«Аудитория наделяет этих людей исключительными свойствами,— говорит доктор Гарольд Гринвальд, профессор психологии в университете Сан-Диего,— и они сами начинают относиться к себе исключительно... Все подчинено одному желанию — выбраться наверх, добиться совершенного успеха. А когда цель достигнута, начинает одолевать страх: что же дальше — с вершины начинается спуск. Страх растет, усугубляется мыслью, что кто-то другой может занять это «звездное» место. Равновесие может быть нарушено внезапно: глубокая депрессия нередко заканчивается самоубийством».

К мнению профессора Гринвальда присоединяется и доктор Уолтер О'Коннелл из медицинского института в Хьюстоне. «Те, кто занят в индустрии развлечений,— говорит он,— находятся в постоянном страхе утраты обретенного. Это — ежедневное, изматывающее ожидание надвигающейся, неминуемой катастрофы».

Голливуд расчетливо воспитывает у «звезд» о б я з а т е л ь н о е чувство первенства. «Суперзвезда», утверждают бизнесмены от кино, должна постоянно сиять на пределе своих возможностей, постоянно обращать на себя внимание. Такая система, полагает доктор Сэм Янус, заведующий кафедрой психологии в нью-йоркском медицинском колледже, несет в себе «элементы саморазрушения». Многие из «звезд», считает он, глубоко несчастны: «Это полые люди, пытающиеся заполнить пустоты души звездной легковесной пылью». Им постоянно необходимо внимание аудитории — они начинают зависеть от него, как от наркотиков. Требуются все более сильные дозы — умиленной критики, огромных гонораров, других атрибутов успеха. Когда ажиотаж проходит, «звездная пыль» оседает — они мгновенно никают, сходят на нет

●

В самом начале 70-х годов тогдашний президент «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ) Джеймс Обри обронил фразу, на которую стоит обратить внимание: «Голливуд больше не увеселительное заведение — здесь делают деньги»...

В Голливуде всегда делали деньги, но в разные времена по-разному.

Теодор Драйзер в свое время писал: «Я уверен, что кино как вид искусства имеет огромные возможности... но является ли кино в Голливуде хоть чем-то отдаленно напоминающим искусство?» [14] Отвечая на этот вопрос, американский писатель говорил о том, что все администраторы студий, с которыми ему приходилось встречаться, были бизнесменами.

Абсолютное большинство тех, кто сколачивал себе состояние в американской кинопромышленности, никогда серьезно не занимались вопросами культуры, да и вообще мало были с ней знакомы, не имели ни малейшего желания содействовать развитию кино как средства художественного творчества. Они были бизнесменами в первую очередь.

Кино, «чудо XX века», став на ноги, превратившись в зрелое искусство, не могло само содержать себя в капиталистическом обществе. Киноработники вынуждены были идти на поклон к банкам. Оборот кинопромышленности США рос год от года, и контроль над ней все в большей степени осуществлялся финансовым капиталом.

Еще в 1937 году английские исследователи Клингендер и Легг писали [15] о том, что контроль над кинопромышленностью «захватила наиболее могущественная в Соединенных Штатах, если не во всем капиталистическом мире, финансовая группа». Два факта наталкивали на этот вывод: контроль над системами звукозаписи и крупными студиями со стороны монополистического капитала. (Звукозапись с самого начала находилась в руках фирм, связанных с Морганами и Рокфеллерами, а во времена кризиса в начале 30-х годов некоторые уолл-стритовские банковские компании, принадлежавшие Морганам, и «Чейз нешнл бэнк», которым владеют Рокфеллеры, захватили крупные пакеты акций нескольких ведущих студий Голливуда.)

Итак, противоречие между фильмом-товаром и фильмом-произведением искусства, являющееся главным, принципиальным в условиях буржуазного кинопроизводства, существует в США не одно десятилетие. Это противоречие не общее, не формальное и не абстрактное. Оно проявляется в конкретных процессах, о некоторых из которых мы сейчас рассказали. Создание любого, большого или малого, фильма, процедура его купли-продажи, конфликты и сотрудничество между банкирами, администраторами, агентами и «звездами» — это фрагменты одного явления — американской коммерческой культуры, в которой компромиссы между деловым и творческим началом всегда достигаются с непременным перевесом в сторону бизнеса.

Чтобы быть бизнесменом в кино, необходимо, как мы старались показать, строго придерживаться общих законов капиталистического бизнеса. Чтобы быть художником, надо учитывать требования искусства. В Голливуде об этом хорошо знают, но чаще предпочитают говорить не о неразрешимых противоречиях между искусством и коммерцией, а о вкусах, материи, как говорится, деликатной.

Вкусы, конечно, играют определенную роль как при создании, так и при восприятии фильма. Но не они в конечном итоге определяют, каким быть кинематографу в США, существующему в жестких границах экономических факторов капиталистической системы хозяйства. У дельцов, которые контролируют кинопромышленность, те же «вкусы» и интересы, что и у американских капиталистов вообще. Они думают и поступают согласно своим классовым понятиям и мировоззрению, которые по-своему и отражают социальный феномен современного Голливуда.

Фото автора

Лос-Анджелес — Нью-Йорк — Москва

---

[14] «Liberty», June 11, 1932.

[15] F. D. Klingender and Stuart Legg. Money Behind the Screen. N. Y., 1937, p. 79.

Синерама

Вьетнам

Советские фильмы пользуются во Вьетнаме большой популярностью. Уместно напомнить, что впервые советский фильм (это была картина Эрмлера «Она защищает Родину») был показан во Вьетнаме в 1946 году, почти сразу же после провозглашения ДРВ.

В ноябре прошлого года во Вьетнаме проходил месячник советских фильмов, посвященный 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Он стал настоящим праздником социалистического киноискусства. Всего в разных городах республики было показано около 100 игровых и документальных картин, рассказывающих о славном историческом прошлом и сегодняшнем дне Страны Советов, о великих свершениях советских людей. Огромный успех выпал на долю таких фильмов, как «Ленин в Октябре», «Доверие», «Твой современник», «Прошу слова», «Премия», «Когда наступает сентябрь» и ряда других.

Встречая славный юбилей Октября, вьетнамские кинематографисты показали зрителям страны фильм «По пути ленинизма» (телевидение СРВ) и две ленты, созданные на центральной студии хроникально-документальных фильмов Вьетнама — «Глубокие чувства и великая ответственность» и «Вся страна празднует юбилей Великого Октября». В них рассказывается о братском сотрудничестве и нерушимой советско вьетнамской дружбе, основы которой заложил первый президент демократического Вьетнама и видный деятель международного коммунистического движения товарищ Хо Ши Мин.

●

В Ханойской киношколе состоялся второй выпуск актерского факультета: более двадцати дипломированных специалистов пополнили ряды молодой вьетнамской кинематографии. Впервые набор на актерский факультет проходил в 1959 году, одновременно с началом работы киношколы. Тогда первые лекции будущим артистам кино прочитали советские кинематографисты: режиссер А. Ибрагимов, оператор и режиссер Е. Андриканис, киновед И. Вайсфельд и другие известные деятели советского кино. Многие из выпускников тех лет стали сегодня видными мастерами национального кино, получившими известность как у себя в стране, так и за рубежом. Например, актрису Ча Жанг — лауреата национальных и международных кинофестивалей — хорошо знают в Советском Союзе по фильмам «Девушка Ты Хау», «17-я параллель: дни и ночи», «Девочка из Ханоя».

Нынешние выпускники актерского факультета — не новички в кино: многие из них успешно снялись в таких фильмах, как «Августовская звезда», «Девушка и водитель», «В северной части столицы», а дебют студентки киношколы Ву Тхань Кюи в фильме «Беспокойный рейс» был отмечен почетным дипломом на IV Вьетнамском кинофестивале 1977 года.

●

Новый фильм режиссера Нонг Ить Дата «Девушка и водитель», снятый на Ханойской студии художественных фильмов, можно отнести к жанру кинокомедии, однако авторы картины ставили перед собой очень серьезные задачи. Занимательный сюжет, изобилующий смешными и грустными ситуациями, симпатичные герои, прекрасные пейзажи родного края — все это определило, по отзывам вьетнамской критики, успех фильма. «Девушка и водитель» — это картина о любви, о любви романтической и прекрасной. Это история дружбы, которая началась еще в школе и затем с годами переросла в сильное и глубокое чувство. Героиня фильма — артистка цирка, а герой — шофер; им очень трудно встретиться, потому что работа каждого из них связана с долгими и дальними поездками. Но любовь преодолевает все препятствия, и фильм заканчивается счастливо. Но это только одна сюжетная линия, а в картине их несколько: производственные проблемы соседствуют с морально этическими и творческими.

●

У картины «Девушка по имени Нип», снятой режиссером Кхыонг Мэ на киностудии телевидения города Хошимина, необычная история. Главную роль в этом двухсерийном фильме сыграла не профессиональная актриса, а 22-летняя подпольщица Нгуен Чунг Киен, о которой рассказывает картина. Захватывающий сюжет — работа в логове врага, постоянный риск и беспримерное мужество отважной патриотки — сделал фильм чрезвычайно популярным во Вьетнаме. Авторам удалось достоверно показать волнующие события недавнего прошлого, причем, как отмечала вьетнамская критика, этому в немалой степени способствовала талантливая игра Нгуен Чунг Киен, судьба которой предстает на экране в тесной связи с историей страны. Заключительная часть фильма — встреча героини со своими родными после долгой разлуки — воспринимается как яркая метафора осуществления вьетнамским народом самого сокровенного желания, самой главной мечты — объединения родины.

А. Соколов

ГДР

В Лейпциге, городе науки, книгоиздательства и мировой торговли, ежегодно происходят два важных события: Международная торгово-промышленная ярмарка и Междуна-

родный фестиваль документальных и короткометражных фильмов — под девизом «Фильмы мира — за мир во всем мире».

Осенняя Лейпцигская ярмарка 1977 года собрала представителей почти пятидесяти государств всех континентов. Как всегда, очень много посетителей было в Советском павильоне; осмотрев экспозицию, они поднимались на второй этаж, где был оборудован специальный кинозал. Здесь ежедневно демонстрировались короткометражные фильмы из СССР, рассказывающие о жизни и труде советских людей, о достижениях нашей страны в области экономики, науки, техники и культуры. Зал всегда был полон. Программа отличалась разнообразием и была составлена таким образом, чтобы каждый посетитель павильона мог выбрать интересный для себя сюжет, получить ответы на вопросы, которые его особенно волнуют. Осенняя ярмарка в Лейпциге проходила в канун знаменательного исторического события — 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции, что и определило основную тематику кинопрограммы. В павильоне демонстрировались такие ленты, как «Союз нерушимый», «Мы — Советский Союз», и многие другие картины, рассказавшие зрителям об историческом пути Страны Советов, о героических свершениях советского народа, успешно строящего коммунистическое будущее. Глубокий интерес вызвали фильмы, посвященные основателю Советского государства В. И. Ленину, — «Живой Ленин» и «Именем Ленина». Многие сотни участников и гостей ярмарки с огромным вниманием смотрели «Повесть о коммунисте» — впечатляющий рассказ о многогранной деятельности Леонида Ильича Брежнева, о последовательной борьбе Коммунистической партии Советского Союза за расширение разрядки и упрочение мира на земле.

После просмотров многие зрители оставляли в книге отзывов свои записи, в которых с благодарностью подчеркивали, что показанные фильмы помогли им еще глубже ознакомиться с сегодняшней жизнью советской страны, с успехами СССР в различных областях хозяйственного и культурного строительства. Большой успех выпал на долю картины «Моя Киргизия», рассказавшей о достижениях киргизского народа, за 60 лет Советской власти превратившего республику в край передового сельского хозяйства, развитой промышленности и культуры.

Десятки киносеансов, проведенных в Советском павильоне в течение семи дней, посетили тысячи граждан ГДР и многочисленные зарубежные гости Лейпцига.

●

В преддверии празднования 60-летия Великого Октября в ГДР прошла Неделя советских фильмов, ставшая, по многочисленным оценкам печати, большим событием в культурной жизни первого в истории социалистического государства рабочих и крестьян на немецкой земле. Недели советских фильмов проходят в ГДР каждый год, однако на этот раз масштаб и успех мероприятия были особенно значительными.

С 27 октября по 3 ноября практически во всех кинотеатрах страны демонстрировались произведения советского киноискусства. В программу Недели наряду с киноклассикой было включено несколько новых работ наших известных режиссеров и молодых мастеров, в том числе «Солдаты свободы» Юрия Озерова,

Дин Рид на съемках фильма «Певец» (фото из журнала «Фильм унд Фернзеен», ГДР)

«Слово для защиты» Вадима Абдрашитова, «Табор уходит в небо» Эмиля Лотяну. В общей сложности зрителям ГДР было показано в эти дни около трехсот советских фильмов выпуска разных лет.

Торжественное открытие Недели советских фильмов состоялось в центральном кинотеатре Берлина «Интернасьональ»; на церемонии присутствовали: член ЦК КПСС, посол Советского Союза в ГДР П. Абрасимов, делегация советских кинематографистов во главе с заместителем председателя Госкино СССР О. Иошиным, видные кинематографисты и деятели культуры Германской Демократической Республики, представители общественности Берлина.

Фильмы, показанные в рамках Недели, дали полное представление об истории развития советского киноискусства — от его истоков и до наших дней. Фестиваль подробно освещался органами массовой информации республики; ведущие кинокритики страны дали высокую оценку целому ряду показанных в дни Недели картин. Всего на просмотрах фестиваля присутствовали более двух миллионов зрителей, то есть почти каждый седьмой гражданин

страны. Практически все билеты были распроданы еще до открытия Недели.

В рамках фестиваля состоялись многочисленные встречи делегации наших кинематографистов с рабочими, служащими, представителями интеллигенции, деятелями культуры ГДР.

Мероприятия Недели советских фильмов продемонстрировали прочность братской дружбы между народами наших двух стран, растущий интерес в ГДР к достижениям советского кинематографа.

Берлин

В. Сорокин

●

«Певец» — так называется новый фильм Дина Рида, посвященный Виктору Хара, который снимается на киностудии ДЕФА. Это будет целиком авторский фильм Рида — он является автором сценария, сам осуществляет постановку и исполняет главную роль. Актерская судьба Рида сложилась давно — он снимался во многих американских, итальянских фильмах, картинах ГДР, в качестве же сценариста и режиссера он выступает впервые. Известный американский певец и актер, живущий теперь в Берлине, Рид уже несколько лет активный участник международного движения в защиту мира и надеется, что его картина внесет вклад в борьбу за права человека.

Виктор Хара, как известно, был зверски замучен палачами Пиночета. На вопрос корреспондента польского журнала «Экран», почему Рид решил снять фильм о Викторе Хара, режиссер ответил:

— Хара вовсе не собирался становиться певцом, он учился на режиссерском факультете. Однако, желая поддержать правительство Народного единства, Виктор стал выступать на собраниях и митингах, исполняя свои революционные песни. Я хорошо знал этого замечательного парня. Мы работали вместе в чилийском Совете профсоюзов. И также вместе выступали в эстрадных концертах. Это он научил меня многим прекрасным латиноамериканским песням. Некоторые из них — о революционной борьбе — написаны им самим.

Он отдал борьбе всего себя. У него была семья — жена, дети, но он сражался с полным сознанием того, что в схватке за дело, которому ты служишь, может быть, придется отдать свою жизнь. Погиб замечательный человек, и я надеюсь, что фильмом «Певец» мы хоть в какой-то мере отдадим долг его светлой памяти.

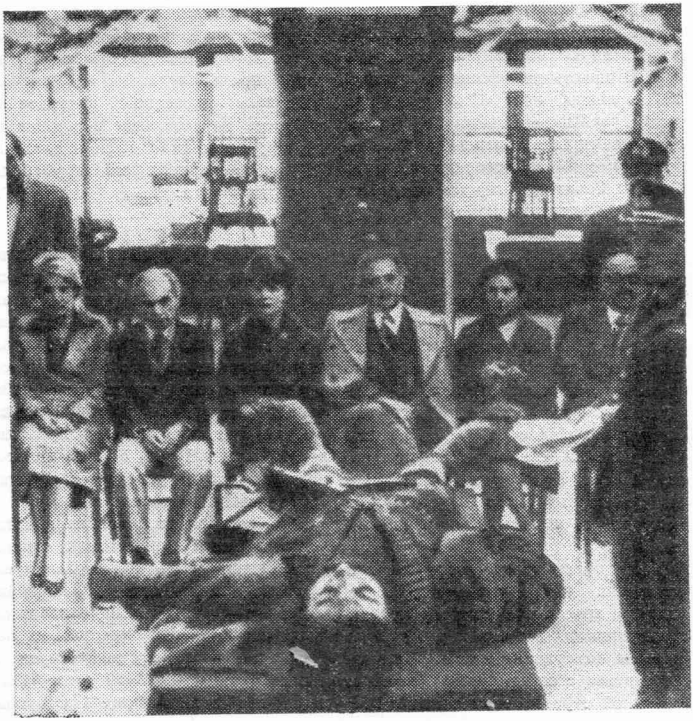
— ... Натурные съемки в основном проходили в Болгарии. Там мы нашли несколько мест, очень напоминающих чилийские пейзажи. Мне кажется, что материал, который мы привезли оттуда, удачен. Во всяком случае, когда мы показали его чилийцам — членам нашей съемочной группы, они были глубоко взволнованы и сказали мне, что на несколько минут как бы вернулись на свою далекую родину. В нашем фильме снималось много чилийских эмигрантов — взрослые и дети...

В. Юрков

Греция

«Охотники» — третий фильм греческого режиссера Теодора Ангелопулоса. Первые два — «Дни тридцать шестого» и «Актеры» — были высоко оценены критикой. В рецензиях на картину «Охотники», помещенных в западной печати, встречаются самые противоречивые мнения: «Удивительная картина о сегодняшнем дне Греции, разоблачающая современный фашизм», «Фильм, сделанный без вдохновения, повторяющий приемы «Актеров», «Автор поражает страстной увлеченностью уже затронутой им темой» и т. д.

...В 1976 году небольшая компания



«Охотники», режиссер Теодор Ангелопулос (фото из журнала «Синема», Франция)

богатых людей отправляется на охоту в горы: неожиданно они находят под снегом труп партизана-коммуниста, погибшего во время гражданской войны 1947—1949 годов. Тело переносят в салон гостиницы и хотят вызвать полицию... Кончается картина похожими кадрами: те же охотники снова несут труп, но на этот раз они хотят закопать его на том же месте, где нашли. А в промежутке между эпизодами авторы картины устраивают своим персонажам — генералу, промышленнику, бывшему префекту, политическому деятелю, бывшему антрепренеру, владельцу гостиницы и их женам — настоящий суд... Все эти люди — представители правящей элиты сегодняшней Греции. Впервые в жизни поставленные в обстоятельства, когда приходится заглянуть в свою душу, потревожить собственную совесть, они анализируют свою жизнь после освобождения страны от фашизма, тоскуя по ушедшему времени.

— Идея «Охотников», — рассказывает Ангелопулос в интервью французскому журналу «Синема», — зародилась давно. Я задумал его еще в момент выхода на экраны «Актеров». Власти смотрели на мои картины неодобрительно: ведь в них исследуется тот период греческой истории, который им хотелось бы вычеркнуть из памяти.

Ю. Цветова

Индия

Новый фильм режиссера Шьяма Бенегала «Мантхан» непосредственно связан с его предыдущими картинами «Росток» и «Конец ночи», ставшими весьма заметными явлениями в реалистическом кинематографе Индии. Бенегал родился и вырос в сельской местности в штате Андхра Прадеш, изучал экономику в Хайдерабадском университете, долго работал на студии «Блейз фильм», где сделал множество хроникально-документальных, телевизионных и рекламных лент. Глубокое знание народной жизни, профессионализм, серьезное отношение к реалиям сегодняшней индийской действительности помогли режиссеру избежать штампов и шаблонов бомбейского «мифотворческого» кинематографа. В картинах Бенегала нет ни банальной интриги, ни традиционного любовного треугольника, ни развлекательных танцевально-песенных интермедий, ни смакования сцен насилия и жестокости.

В своих фильмах Шьям Бенегал вскрывает предпосылки классовой борьбы в деревне, обнажает реально существующий конфликт между двумя враждебными силами: эксплуатируемой крестьянской массой и помещиками. Между ними, по мнению режиссера, не может быть примирения, их антагонизм неизбежно и естественно приводит к открытому столкновению.

В кинотрилогии Бенегала процесс формирования нового общественного сознания неразрывно связан с борьбой за социальную справедливость и человеческое достоинство. Так, он показывает, как пробуждается это чувство у служанки Лакшми, бывшей наложницы управляющего имением («Росток»), как крестьяне поднимаются на стихийный бунт, чтобы отомстить четырем братьям-помещикам за поруганную честь Сушилы, жены деревенского учителя («Конец ночи»), как ветеринар Мишра убеждает крестьян из касты неприкасаемых создать свою молочную ферму на кооперативных началах и освободиться таким образом от кабалы власть имущих («Мантхан»).

Отмечая большой вклад Шьяма Бенегала в развитие реалистического киноискусства Индии, прогрессивная индийская критика иногда называет режиссера «Сатьяджитом Рэем кинематографа хинди».

●

На экраны страны вышел фильм «Шахматисты» — новая работа Сатьяджита Рэя.

В основу картины положен одноименный рассказ классика литературы хинди и урду Премчанда, написанный в 1924 году. Рассказ построен на контрастном сопоставлении двух сюжетных линий — истории завоевания английской Ост-Индийской компанией индийского княжества Аудх в первой половине XIX века и бесцельной жизни и бессмысленной гибели двух заядлых шахматистов Мирза Саджат Али и Мир Раушан Али.

Кинокритик Шивани (еженедельник «Саптахик Хиндустан») пишет, что Сатьяджит Рэй впервые прочитал этот рассказ в 1940 году, будучи студентом университета Вишвабхарата в Шантиникетане, и очень жалел, что никто из режиссеров не взялся его экранизировать. Да и вряд ли это было возможно в условиях свирепой колониальной цензуры. Только после завоевания Индией независимости, творчество прогрессивного писателя Премчанда стало достоянием массового читателя и зрителя. Были изданы большими тиражами его многочисленные романы и рассказы. Некоторые произведения писателя нашли также свое экранное и сценическое воплощение. Так, по мотивам рассказа «Шахматисты» индийский драматург Хабиб Танвир написал пьесу, с успехом шедшую на сцене бомбейского народного театра.

И вот теперь, четверть века спустя, этот же рассказ лег в основу фильма выдающегося индийского режиссера. Кстати, это первый фильм, созданный Рэем на хинди. Описывая процесс создания картины, кинокритик Том Милн (американский журнал «Сайт энд Саунд») отмечает, что режиссер дал собственную интерпретацию сюжетной и драматургической канвы рассказа. Он использовал в экспозиции фильма архивные документы, инсценированную историческую хронику и мультипликацию, углубил психологическую характеристику главных героев и второстепенных действующих лиц, индивидуализировал их речь. В то время как джагирдары Мир и Мирза говорят на общедоступном языке, используя сухие лаконичные фразы, речь их жен отличает жеманная манерность, вызывающая комический эффект. Слуги говорят между собой на диалекте авадхи.

В фильме заняты такие известные

индийские актеры, как Санджив Кумар, Анджад Кхан, Саид Джафри и Шабана Азми.

Ю. Корчагов

Иран

На III Международном кинофестивале в Париже высшей награды «Золотая антенна» удостоен фильм режиссера Дариуша Мехрджуи «Дейрех цикл». Несколько лет назад режиссер снял фильм «Корова», высоко оцененный критикой. Картина рассказывала о судьбе крестьянбедняков. В центре нового фильма Мехрджуи — судьба простого крестьянского парня, отправившегося в поисках заработка в город. Здесь, в городских трущобах, герой попадает в компанию спекулянтов, бизнес которых в буквальном смысле замешан на крови: руководимые врачом-аферистом, они находят умирающих с голоду безработных, у которых за гроши берут кровь в напоминающей бойню «лаборатории», и продают ее потом в больницы с большой выгодой для себя. Фильм выдержан в стиле спокойного, объективного повествования, без попыток эпатировать зрителя. Однако в целом эта картина — свидетельство глубокой озабоченности ее авторов судьбами иранской молодежи, вынужденной покидать родные деревни в поисках заработка.

Г. Фролов

Италия

На обложке ежемесячного итальянского кинематографического журнала «Ривиста дель чинематографо» — кадр из фильма Василия Шукшина «Странные люди». Этот номер почти целиком посвящен творчеству советского писателя, режиссера, актера, фильмы которого уже хорошо знакомы итальянскому зрителю. В журнале помещен большой отрывок из брошюры «Василий Шукшин» советского искусствоведа Льва Аннинского, обширная статья о Шукшине-писателе и кинорежиссере, написанная итальянским критиком Бруно де Марки, а также подробная фильмография и аннотация всех фильмов, поставленных Шукшиным, и тех, где он снимался как актер. Материалы иллюстрированы кадрами из картин Шукшина и его фотографиями. «Ривиста дель чинематографо» проявляет заметный интерес к советскому киноискусству: в прошлом году в журнале опубликованы рецензии на вышедшие на итальянский экран советский фильм «Дерсу Узала», поставленный корифеем японского кино Акирой Куросавой, и на картину Эмиля Лотяну «Лаутары».

Итальянская печать широко освещала состоявшуюся в декабре прошлого года разнообразную программу советских фильмов, показанную в период пребывания в Италии делегации советских кинематографистов, возглавляемой генеральным директором «Мосфильма» Н. Сизовым, встречи с режиссерами Григорием Чухраем и Никитой Михалковым, актрисами Еленой Соловей и Еленой Прокловой. В итальянской столице, в Турине и Бари демонстрировался целый ряд лент, созданных в СССР за последнее время: «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Двадцать дней без войны», «Ключ без права передачи», «Подранки», «Ночь над Чили», «Древо желаний», «Восхождение», «Премия», «Соната над озером», «Сентиментальный роман», «Прошу слова», «Доверие», «Белый пароход», «Чистое небо», «Тепло твоих рук», «Чужие письма». Кроме того, была показана программа мультипликационных лент. В те же дни состоялась ретроспектива фильмов Дзиги Вертова. Все советские фильмы демонстрировались в оригинальной версии с итальянскими субтитрами. В отборе фильмов, предложенных советской стороной, участвовал известный итальянский кинокритик Фернальдо Ди Джамматтео, много делающий для ознакомления итальянских зрителей с достижениями советского многонационального киноискусства.

●

Лет пятнадцать назад в итальянском кино в большой моде были фильмы в эпизодах. В 1963 году громкий успех снискала комедия «Чудовища», состоявшая из рекордного количества эпизодов (их было более двадцати) — пестрого калейдоскопа трагикомических новелл, сценок, совсем коротких скетчей. Поставил картину известный мастер «комедии по-итальянски» Дино Ризи, в ней участвовало множество талантливых актеров — от Анны Маньяни до Витторио Гассмана и Уго Тоньяцци. И вот теперь на экран вышел фильм в эпизодах «Новые чудовища», представляющий попытку повторить прежний успех. Рядом с именем Ризи стоят имена двух других известных мастеров комедийного жанра — Марио Моничелли и Этторе Сколы, а помимо Гассмана и Тоньяцци приглашен Альберто Сорди. Столь же представителен состав комедиографов — авторов сценария: Адже, Скарпелли, Маккари и Дзаппони. Однако, по отзывам итальянской печати, собравшись вместе, все эти «асы комедии» работали, что называется, «спустя рукава». Как отмечают рецензенты, сценаристы весьма неуверенно, с трудом восстанавливают устаревшую сюжетную схему. Возможно, здесь сказался тот факт, что нынешняя итальянская действительность сложнее, чем 15 лет назад. Некоторые считают, что лента в эпизодах, да и сам жанр «комедии по-итальянски» просто изжили себя. Так или иначе, большого успеха попытка воскресить «Чудовищ» не имела, хотя добрая половина эпизодов (всего их четырнадцать) в той или иной мере затрагивает одну из жгучих тем итальянской жизни — проблему насилия. Но они не идут дальше отвлеченного морализаторства или «черного» юмора. По отзывам критики, в фильме, несомненно, есть отдельные удачи. В частности, виртуозно играют трое лучших итальянских комиков — Сорди, Гассман и Тоньяцци. Но в целом лен-

та выглядит лишь посредственным повторением того, что было в старом фильме Ризи.

●

«Форца!» — этот возглас можно услышать на итальянских стадионах, им болельщики подбадривают спортсменов. По-русски это можно перевести, как «жми!», «давай». «Форца, Италия!» — так называется новый монтажный фильм, созданный режиссером Роберто Фаэнцей. Лента охватывает тридцатилетний период истории Италии, с 1947 года до наших дней, в ней использован богатый кинематографический и телевизионный документальный материал. Часть вошедших в фильм кадров увидела свет впервые, многие представляют большую редкость, так как считались в Италии «секретными», некоторое количество материала найдено за границей. Однако фильм Фаэнцы — отнюдь не история Италии за последние три десятилетия. Это, скорее, история партии христианских демократов, долгое время находящейся у власти в стране, причем автор трактует ее в комедийной, если не в фарсовой форме.

Фильм начинается с поездки в 1947 году лидера христианских демократов де Гаспери за океан, за которой последовало изгнание коммунистов и социалистов из состава итальянского правительства, а кончается XIII съездом ХДП (1976), на котором руководство партии вновь продемонстрировало реакционную сущность своего политического курса. Картина показывает борьбу за власть, раздирающую эту партию изнутри, интриги, закулисные маневры ее лидеров, подлинное лицо этих буржуазно-клерикальных политиканов. В фильме много недомолвок, пропусков, многие важнейшие события не получили освещения. Однако левая печать отмечает, что в целом фильм при всех своих недостатках и фрагментарности носит обличительный характер, в нем немало остроумных и метких наблюдений, свежей информации.

А. Богемская

Ливан

На обложке книги фотография человека, который смотрит на вас внимательно, изучающе. Это Дзига Вертов, выдающийся советский кинорежиссер-документалист. «Кинонравда и киноглаз» так названа книга, изданная недавно в Бейруте палестинским издательством «Дар-эль-Кудс» на арабском языке. В ней помещены статьи и дневники Вертова, сценарии нескольких его фильмов.

Выход в свет этого сборника был приурочен составителями — главным редактором журнала «Аль-Хадаф» Бассамом Абу Шерифом и кинопублицистом Аднаном Меданатом — к недавно состоявшемуся съезду арабских кинематографистов, во время которого на страницах арабской прессы развернулась широкая дискуссия о путях развития современного кино и, в частности, кинодокументалистики.

Интерес к творческому наследию Дзиги Вертова на Арабском Востоке вполне закономерен. Бурные события, происходящие сейчас в этом районе мира, социальные и военные потрясения требуют от арабских кинематографистов наряду со способностью правильно их осмыслить — умело, в наиболее достоверной, яркой и содержательной форме запечатлеть их на кинопленке. В этой связи работы Вертова, который был не просто режиссером, но и теоретиком кино, создателем теоретических основ документального фильма, переведенные с русского языка Меданатом, без сомнения, будут чрезвычайно полезны для арабских кинодокументалистов.

В предисловии к книге обосновывается актуальность работ Вертова для развития современного документального киноискусства и отмечается, что «Вертов еще в 20-е годы предугадал появление таких новых направлений в киноискусстве, как, например, современный политический фильм. Творческое наследие Вертова продолжает служить сегодняшнему кино».

Книга поможет и массовому арабскому читателю получить представление об истории становления советского кино, о тех шедеврах, которые вошли в сокровищницу мирового киноискусства, поможет почувствовать атмосферу первых послереволюционных лет в нашей стране, когда раскрепощение творческих сил народа обусловило бурный расцвет всех видов искусства, в том числе и искусства кино.

Выпуск книги, совпавший с 60-й годовщиной Великой Октябрьской социалистической революции, является одним из свидетельств того, с каким интересом и вниманием общественность арабских стран относится к достижениям советского народа.

Ю. Данилычев

Чехословакия

Чешский режиссер Антонин Кахлик («Мы, потерянные девчонки», «Гонщик, чье право — риск», «Преступление в «Голубой звезде», «Двадцать девятый») завершил работу над новой лентой — «О моравской земле», действие которой развертывается на протяжении десяти лет, от зимы 1957 до лета 1966 года, в одной из деревень Моравии. Авторы сценария, написанного на основе книги Фанека Йилика «Лозунги на воротах», — Йозеф Вацулик и Антонин Кахлик. Главные события картины связаны с созданием сельскохозяйственного кооператива. Процесс коллективизации сельского хозяйства в Моравии, как и в других областях страны, сопровождался драматическими конфликтами, связанными с формированием новых общественных отношений и изменениями в социальной психологии крестьян, постепенно осознававших преимущества коллективного ведения хозяйства. В центре сюжетной композиции — судьба одного из жителей деревни, Ягоша, поначалу решившего вести свое хозяйство, как прежде, единолично. Свое нежелание вступать в кооператив Ягош, человек честный

Снимается первый совместный чехословацко-монгольский фильм «Азимут 47°», режиссеры Иво Томан, Найдамгин Нямдава (фото студии «Баррандов», Чехословакия)

и принципиальный, мотивирует тем, что дела в хозяйстве, по его мнению, идут плохо: люди трудятся не в полную меру сил, а порой проявляют и попросту недобросовестное отношение к обязанностям, которые приняли на себя добровольно. И когда бывший единоличник все же становится членом кооператива, он берется за работу рьяно, инициативно, ищет пути, которые помогут исправить положение. Активность Ягоша не всем по душе: отсюда проистекают многочисленные частные коллизии, отталкиваясь от которых авторы фильма приходят к обобщающим выводам, актуальным не только по отношению к историческому материалу. Картина снималась в Моравии, в местах, знакомых режиссеру по работе над предыдущим фильмом «Наш дед Йозеф». Кроме известных пражских актеров — Радослава Брзобогатого (Ягош), Богоуша Пасторека, Карла Колоушека и Гелены Ружичковой, в картине заняты преимущественно исполнители, которых нашли в театральных труппах Брно, Остравы и других моравских городов, в частности — Яна Выслоужилова и Карел Кабичек. Снимал фильм один из лучших чешских операторов Йозеф Иллик.

●

Тема нового словацкого фильма «Обманчивый свет» — злоключения чехословацкой эмиграции за границей. Режиссер Мирослав Горняк, осуществивший постановку сценария известного словацкого драматурга и публициста Эрнста Штрица, используя детективную фабулу, рассказывает о людях, в разное время покинувших родную страну и не нашедших ни счастья, ни благополучия на чужбине. Главный персонаж картины, молодая женщина Катя Горнова (Божидара Турзонова), попадает в конце 60-х годов в Западный Берлин, где она сталкивается с жестокостью и эгоизмом, царящими в эмигрантской среде. Ценой нравственных компромиссов Кате удается на некоторое время добиться для себя сносного положения, однако вскоре на нее падает подозрение в причастности к убийству немецкого предпринимателя Цумбаха, отца ее любовника. В ходе расследования Кате становятся известны все новые и новые факты, характеризующие людей, с которыми пришлось ей столкнуться, как морально нечистоплотных, готовых предать друг друга ради собственной выгоды. В конце концов героиня находит в себе силы, чтобы принять единственно правильное решение — возвратиться на родину. Чехословацкая критика определяет жанр ленты как социальную драму и отмечает общественную важность затронутых авторами проблем.

●

«Необычайная прогулка» — так называется новый фильм Иржи Ганибала, поставленный режиссером по собственному сценарию. Герой картины, пятидесятилетний архитектор Петр Грон (Иржи Вала), — человек, добившийся серьезных профессиональных успехов, но несчастливый в личной жизни. Жена оставила Грона много лет назад, а у его взрослой дочери Итки — свои заботы, которые все больше отдаляют девушку от отца. Тяжело переживая одиночество и чувствуя усталость, накопившуюся за годы напряженной работы, Петр неожиданно решает вернуться в страну своей юности. Он уезжает в горный край, с которым у Грона связаны воспоминания о первой любви и впечатления военных лет, когда Петр мальчишкой помогал партизанам, действовавшим в этих местах. Путешествие, в которое Грон отправляется вместе со своими друзьями, оборачивается не возвращением к прошлому, а открытием нового. Петр обнаруживает, что многие жизненные обстоятельства, раз и навсегда застывшие в его сознании, на самом деле решительно изменились и с этим нельзя не считаться сегодня, если хочешь найти верный тон в общении с молодым поколением и избавить себя от разочарований в будущем. Иржи Вала, как отмечает чехословацкая критика, хорошо справляется со сложной ролью Грона, создавая психологически достоверный характер, переживающий за время действия картины определенную внутреннюю эволюцию. В ролях молодых героев фильма снялись Яна Перова, Яна Ригакова и Олдржих Визнер.

И. Обутин

Валентин Ежов

День — год — век (Джон Рид)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Пролог

Космическое пространство. Первый космонавт, первый человек совершает первый виток вокруг Земного шара.

Большой и уже небольшой шар Земли медленно поворачивается перед нами, открывая свои материки и океаны. Он очень красив сейчас. И восхищенный голос человека, впервые увидевшего Землю оттуда, из Космоса, ликующе оповещает: «А она такая красивая, наша Земля... Она вся голубая!»

Голубой сверкающий шар снова повернулся перед нами, повторяясь своими материками и океанами.

Мы начинаем приближаться к нему. Меняется цвет Земли... Она уже не такая красивая, как оттуда, из Космоса. Ближе, еще ближе. Сначала издалека, тихо, а потом все громче мы слышим звуки, как бы заполняющие все околоземное пространство, отлетающие от Земли в Космос. Это как бы симфония из страшных, перебивающих друг друга звуков всех видов человеческих страданий... Это и мучительный крик обожженного напалмом ребенка; вопли и стоны забытых на поле брани солдат; это рев истязаемых пытками людей; плач обезумевших от горя матерей... Все, все звуки боли людской звучат в этой страшной симфонии. Они все громче, они заполняют всё, разрывают голову...

Мексика. 1911 год. Асиенда богатого помещика

Десятка полтора жалких, оборванных крестьян-пеонов лежат в ряд на земле во дворе, где бродят овцы, несколько мулов. Среди лежащих — две женщины и трое мальчишек.

Несколько красивых, веселых мужчин в расшитых золотыми галунами одеждах, в широких красочных сомбреро занимаются привычным делом — они бритвами надрезают кожу на пятках у лежащих, а затем лоскутами сдирают ее, обнажая кровоточащее мясо.

Крестьяне не плачут, не кричат. Они просто заходятся в каком-то нечеловеческом, зверином мучительном вое.

Веселые люди, срезав у всех с пяток кожу, бичами поднимают пеонов с земли и выгоняют их на раскаленный песок под полуденное солнце.

Корчась, падая и поднимаясь вновь, — самые высшие и гордые из созданий природы — люди скачут, прыгают по острому песку, оставляя кровавые следы, а другие люди — тоже самые высшие и гордые создания природы, — красиво и картинно сидя на лошадях, подгоняют наказываемых за побег крестьян ударами бичей, а один из веселых истязателей, аккомпанируя себе на гитаре, лихо и мастерски напевает «Кукарачу».

Мексика. 1913 год

Крики людей. Бешеный стук сердца отдается в голове человека, бегущего через пустынную дорогу под жарким зимним солнцем среди высоких кустов чапарапля.

Кустарник цеплялся за одежду бегущего и царапал ему лицо. Под ногами у него были кактусы, столетники. Крепкие колючки прокалывали ботинки, раздирали ноги в кровь. Ог-

ромные силуэты испанского штыка, издали похожие на людские фигуры, четко рисовались на фоне неба и пугали бегущего.

Длинное пальто мешало ему. Он сбросил его. Тяжелый фотоаппарат, болтаясь, бил его по ногам, он также бросил его на землю. Он совсем задыхался от бега, этот высокий здоровенный курносый американский парень с огромным лбом и горящими зеленовато-коричневыми глазами...

Впереди, на холме, появился всадник. Слева, на другом холме, вырос еще один. Позади послышались крики приближающегося отряда.

Парень в страхе заметался, стараясь спрятаться среди колючих кустов. Он скатился в овраг и замер.

В десятке метров от него проскакал отряд людей с огромными сверкающими шпорами, в живописно расшитых сомбреро. Они не заметили его. Осторожно выкарабкавшись из оврага, он выглянул. Люди на конях на всякий случай еще раз расстреливали мертвых, лежащих на земле.

И тут Джон Рид — а это был он — от страшного потрясения вдруг заснул прямо на земле, почти на виду у людей, которые могли бы его расстрелять немедленно просто так, шутя, как американца, как проклятого гринго.

Он спал две-три минуты. Проснулся. Над ним кружился огромный гриф, недоумевая, пора ли клевать этому мертвецу глаза или этот человек еще жив. Увидев, что человек открыл глаза, гриф взмыл ввысь и удалился. Кругом никого не было, стояла звонкая жаркая тишина.

Джон поднялся и шатаясь побрел к видневшейся вдали постройке.

Звучит его голос:

— Тогда я чудом избежал смерти. Но, в общем, все это было еще далеко впереди...

Америка. Бостон и его пригород — Кембридж (штат Массачусетс). Футбольное поле Гарвардского университета. 1910 год

Бежит по зеленому полю с мячом в руках знакомый нам высокий парень — игрок сборной футбольной команды Гарварда. Ему бросаются под ноги игроки другой команды, вешаются на него, стараются сбить с ног, отнять мяч. Уклоняясь, перепрыгивая через игроков, стряхивая их с себя, здоровенный парень в лихом азарте прорывается к воротам противника и забивает гол. Взрываются шумом трибуны.

Счастливый, смеющийся Джек получает от красивой девушки букет цветов...

...И вот он опять на этом же поле дирижирует двухтысячным хором студентов...

Джека поздравляет, заключая в объятия, красивый, элегантно одетый, самоуверенный молодой человек. Кадр застывает.

Надпись: «Джон Рид и Уолтер Липпман».

Современная хроника. Америка. Нью-Йорк. 1974 год. Интервью с господином Уолтером Липпманом

Корреспондент. Господин Липпман, в Гарварде вы были президентом социалистического клуба студентов?

Липпман. Да

Корреспондент. Вы помните Джона Рида? Вы были с ним в дружеских отношениях?

Липпман. Да.

Корреспондент. Джон Рид предсказывал тогда, что вы будете президентом Соединенных Штатов. Он не на много ошибся. Вы стали президентом американской печати.

Господин Уолтер Липпман разводит руками и улыбается.

Корреспондент. Что вы можете сказать о Джоне Риде теперь?

Господин Уолтер Липпман разводит руками и улыбается. Потом задумывается.

Америка. Гарвард. 1910 год

Тогдашний молодой и красивый Уолтер Липпман знакомит Джона Рида или, как его звали все друзья, Джека с Линкольном Стеффенсом, невзрачным узкоплечим человеком лет за сорок, с лицом усталого сельского учителя.

Надпись: «Линкольн Стеффенс. Знаменитый журналист, прозванный «Разгребателем грязи» за разоблачения коррупции в правительственном аппарате».

Стеффенс. Я знаю вашего отца, Джек. Я отношусь к нему с чувством глубокого уважения... За его позицию по отношению ко всем этим незаконно разбогатевшим свиньям из вашего штата.

Смущенный и осчастливленный этим знакомством Джек выслушал от него и то, что ему очень пригодилось потом в жизни.

Стеффенс. Я читал ваши произведения в студенческих журналах. Вы хотите быть поэтом. Не думайте, что существует пропасть между поэзией и журналистикой. Все дело в способах выражения. В одних случаях писатель стремится создать произведения искусства. В других — просто рассказать свою историю вам, мне, человеку на улице. Я поздравляю вас с окончанием университета, и когда вам будет трудно в жизни, а вам обязательно будет трудно, раз вы решили стать поэтом, заходите ко мне запросто в Нью-Йорке... Я постараюсь помочь вам.

Америка. Портленд. 1910 год

Традиционный, торжественный, с провинциальным оттенком, обед в богатом, построенном еще дедом Джека доме в Портленде. Дом-замок окружает большой сад с беседками, гротами, с ручными оленями, бродящими среди деревьев.

Бесшумно прислуживают слуги — почти все китайцы.

Мать и отец влюбленными глазами смотрят на своего любимца. Осуществилась их мечта: сын окончил один из блестящих университетов Америки. И — одна интонация во всей этой сцене, которую не улавливает молодой, хмельной от радости Джек. Он пока видит только внешний блеск их дома, не зная, что отец в разговоре с матерью просил ничем не показать их сыну, что они почти на грани разорения. Отец, честный и справедливый по натуре человек, слишком рьяно боролся с местными дельцами, разоблачая их спекулятивные махинации, и те постарались блокировать его и лишить возможности участвовать в коммерческих операциях. А Джеку немедленно, сейчас нужно много денег. Он решил, черт возьми, отправиться в заграничное путешествие, побродить по Европе.

Старый Рид и мать Джека стоят в глубине террасы и с оттенком грусти смотрят на пирующего с друзьями сына, тихо разговаривают.

Отец. Придется брать деньги из последних сбережений.

Мать. Конечно, конечно!.. Бог с ними, с деньгами... бог с ними. Мальчик должен повидать мир. Ведь мы сами с тобой мечтали когда-то об этом, но так и не пришлось.

Праздничный обед подходит к концу...

Завтра Джек отправляется в далекое путешествие, а сейчас он идет побродить по любимым местам города его детства.

Под вечер Джек бродил по улицам города. Он как бы прощался с ними перед долгим расставанием. Было чуть грустно, но радость предстоящего путешествия побеждала эту грусть, и он еле сдерживал себя, чтобы не запрыгать как мальчишка.

Потом Джек бродил по парку и на одной из аллей увидел длинноногую, с темными рыжими волосами девчонку. На ней была юбка колоколом и блузка. Около нее кружились, взявшись за руки, четверо парней. Девчонке было лет семнадцать, а парни были сверстниками Джека. Сначала Джек прошел было мимо, думая, что это игра, а потом, остановившись, пригляделся и понял, что парни нагло издеваются над перепуганной насмерть молоденькой мисс. Парни прыгали вокруг нее, гоготали, хватали руками.

— А ну уберите свои вонючие лапы, подонки!..

Хорошо одетые сынки «отцов города» узнают его. Они начинают озлобленно кричать:

— Ты сам вонючка и мотай отсюда, пока цел!

— А твой отец как федеральный судебный исполнитель нашего штата — дерьмо!

— Полное дерьмо, раз он считает, что только он один честный, а все другие жулики!..

Вспыхнула драка.

Джек, дюжий защитник университетской футбольной команды, успел изрядно попортить физиономии двоим, но его противники были пар-

ни тоже ничего, и вскоре драка превратилась в жестокое избиение четырьмя одного. Парни повалили Джека на землю и начали беспощадно бить его ногами. Девчонка пронзительно закричала. Может быть, от этого крика парни опомнились и убежали.

Молодая мисс вытирала своим платочком кровь с разбитой губы Джека. Она ласково погладила огромный синяк под его заплывающим глазом. Избитому Джеку вдруг опять стало очень хорошо.

...Теперь они вдвоем бродили по городу его детства, и Джек не умолкая говорил. Он рассказывал о предстоящем путешествии, говорил, что он окончательно решил стать поэтом, только поэтом, и читал стихи, бесконечное количество плохих стихов, а они ей нравились.

Они остановились около школы, где он учился. Глядя на неприветливое здание Портлендской академии, Джек сказал:

— Я ненавижу эту мою школу. Все учителя здесь сплошные идиоты, они любят только тупых зубрил. Я здесь не был счастлив. Я всегда был порядочным трусом в том, что касалось физической боли. Я готов был прокрасться вон там, через заднюю ограду, чтобы уйти от мальчишек, которые собирались меня колотить... Но странно, когда меня, действительно, загоняли в угол и заставляли драться, то даже побои не казались мне и в сотую долю такими ужасными, каким был страх перед ними.

Они пошли дальше вдоль улицы. Она спросила:

— А сегодня вам было страшно?

— Очень.

— Тогда почему же вы?..

Джек не ответил, посмотрел на нее... Она отвела взгляд.

— Мы пришли, — сказала она. — Вы хотите, чтобы я вас поцеловала?

Она поднялась на цыпочки и дохнула ему в щеку. Убежала. В свой парк при доме.

— Простите, но я даже не знаю вашего имени!.. — крикнул Джек.

Мисс остановилась, сверкая во тьме колоколом своей юбки.

— Это прекрасно! — весело крикнула она. — Когда вы появитесь у нас вновь, вы узнаете его... Прощайте, до свидания, поэт Джон Рид!

Счастливый и глупый поэт постоял, глядя ей вслед, потом побрел к себе домой.

Звучит его голос:

— Если бы я знал тогда, что эта смешная очаровательная девчонка через несколько лет станет моей женой и... что я умру у нее на руках в тридцать два года.

Мексика. 1913 год. Асиенда Эль-Канотильо

У дома, разные службы и склады которого образовали четырехугольник, а в нем мог поместиться целый квартал, сидел старик-пеон, опоясанный четырьмя патронными лентами, и мирно начинял порохом бомбу из гофрированного железа. Джон Рид, в пальто, с огромным фотоаппаратом и с огромным револьвером на боку, спросил у старика:

— Отец, могу ли я увидеть генерала Урбину, сподвижника великого генерала Франсиско Вильи?

Старик ответил:

— Только не говорите этого генералу Урбине, он сам не менее великий! — и он ткнул пальцем в сторону внутреннего двора.

Двор кишел свиньями, курами и полуголыми детьми. Два козла и три павлина задумчиво глядели с крыши. Куры вереницами входили и выходили из гостиной, где граммофон терзал «Принцессу долларов». Из кухни старуха вылила на землю ведро помоев, и к ним с визгом бросились свиньи.

В углу за домом сидела маленькая дочка генерала и посасывала патрон.

У колодца посреди двора стояли и лежали офицеры из свиты генерала в невообразимо потрепанных и живописных одеждах. Один, например, щеголял в старомодном фраке, разрезанном позади до пояса, чтобы удобнее было сидеть на коне, а к босым ногам его были прикручены ремнями громадные серебряные шпоры. Другой был обут в сандалии, но голый по пояс, и волосатую грудь его перекрещивали пять патронных лент. На голове у него красовалось огромное сомбреро, украшенное пятью фунтами золотого галуна. Третий был в куртке пеона, но зато и в сапогах...

Центром этой группы был сам генерал Урбина. Он сидел в плетеном кресле и кормил лепешками ручного оленя и хромую черную овцу. Генерал был широкоплечий мужчина с медно-красным лицом, по самые скулы заросшим жидкой черной бородой. В его блестящих маленьких глазках животного прятался смешок. На подлокотнике генеральского кресла сидела его любовница — аристократического вида красавица с голосом, напоминавшим визг пилы. Генерал долго глядел в глаза Джону Риду. Тот протянул ему свои документы.

— Я не умею читать, — сказал генерал. — Вы хотите ехать на фронт, к Вилье?.. А что вам тут не нравится?.. Вам нужны папиросы? Водка или коньяк? Женщина, чтобы согревать вашу постель по ночам?.. Говорите, что нужно — все получите. Пистолет? Лошадь? Деньги? — он сунул руку в карман, вынул горсть серебряных долларов и швырнул их Джеку под ноги. — А сейчас сфотографируйте меня, ну!

— Это как раз цель моей жизни, — улыбаясь, ответил Джек и поднял фотоаппарат.

Серия фотографий: генерал Урбина стоит с саблей и без сабли, генерал Урбина на трех разных лошадях; генерал Урбина в кругу своей семьи; мать генерала Урбины и его любовница; вся семья, вооруженная саблями, револьверами, с граммофоном посередине и один из сыновей держит плакат, на котором чернилами выведено: «Генерал Томас Урбина».

Звучит голос Джона Рида:

— Я зря тогда потратил столько кассет на эти фотографии.

...На экране еще одна фотография мексиканского мужчины средних лет в заношенной, истрепанной военной форме. Под ней подпись: «Генерал Франсиско (Панчо) Вилья».

Фотография оживает. Генерал Панчо Вилья с усмешкой говорит Джону Риду:

— Так вот знай, курносый, что такое революция. Я собственноручно расстрелял моего бывшего друга, бывшего генерала Урбину за то, что он присваивал все земли и все деньги, которые мы отнимали у помещиков, чтобы разделить их среди бедных пеонов. Он изменил революции, тем самым — нашей дружбе... И так будет с каждым.

Звучит голос Джона Рида, переходящий в последующее изображение:

— До этого тоже еще было далеко. А пока я, счастливый и безмятежный, отплывал от берегов Америки, чтобы пересечь океан, чтобы увидеть Европу. А может быть, и весь мир.

Америка. Океанский порт. Июнь 1910 года

На борту невзрачного грузового парохода «Бостонец» Джек стоял с одним из своих гарвардских друзей, медлительным здоровяком Уолдо Пирсом и смотрел на уходящий берег. Из соображений романтики они нанялись на этот пароход простыми матросами. Пароход перевозил в Европу несколько сотен молодых бычков.

Когда их судно обошел роскошный по тем временам океанский лайнер «Мавритания», хмурый друг Джека заворчал:

— Вон мы на чем должны плыть, а не здесь... с этим вонючим скотом!.. Шикарные каюты, шикарные женщины, музыка...

— Ты не прав!.. Мы же договорились. Там мы всегда успеем! А здесь — мы простые матросы. Это же прекрасно!

— Романтика! Тьфу! — Уолдо Пирс махнул рукой постоял еще немного, провожая глазами сверкающий пароход, а затем, воспользовавшись моментом, спустился вниз в каюту Джека, разделся там до трусов и майки и, положив на свои вещи часы и бумажник, украдкой выбрался на палубу и, никем не замеченный, бросился в воду. До берега Америки еще можно было доплыть.

Занятый вахтой и уборкой навоза романтик Джек только к вечеру обнаружил исчезновение своего друга. Встревоженный он отнес вещи капитану и сказал, что Уолдо Пирс, видимо, встретит его в Ливерпуле.

— Дай бог, дай бог... — усмехнулся капитан. — Но я думаю, что тебе, парень, не отвертеться от обвинения в убийстве.

Когда «Бостонец» пришвартовался в Ливерпульском порту, Уолдо Пирс не встретил Джека. Молодого романтика тут же заковали в ножные кандалы и благополучно препроводили в тюрьму.

Через два дня, перед самым судом двери камеры открылись, и в кабинете начальника тюрьмы Джека встретил беспечный дружок. Освобожденный из-под стражи Джек до чертиков напился в компании матросов и подхваченный новым романтическим порывом отправился пешком через всю Англию в Лондон.

Англия. Лето. 1910 год

По дороге бредет, насвистывая, наивный и неисправимый романтик, будущий великий поэт Джон Рид.

Сменяются пейзажи Англии, с тысячелетними подстриженными газонами, с вечными, тысячу раз использованными в литературе и кино, очень красивыми, как на цветных открытках, старинными замками, которые, конечно, очень нравятся молодому поэту. Ему сейчас двадцать три года. Всего двадцать три.

Лондон. Лето. 1910 год

Первое, что увидел запыленный романтик, были лондонские трущобы на берегах грязной Темзы.

Современная хроника. Лондон. 1977 год

Трущобы бедняков на той же Темзе. Старые доки.

Нью-Йорк. 1977 год

Гарлем. Его трущобы.

И самое страшное во всем этом — изможденные от голода дети.

— В современном мире все еще существует горькая и простая проблема — проблема куска хлеба. Простого куска хлеба, который жуют и проглатывают, чтобы жил человеческий организм.

Китай. 1974 год

Прием в Пекине. Рукопожатия с дипломатами. Улыбка председателя Мао.

Нищие районы Китая. Простые люди китайцы очень хотят есть. Голодные дети смотрят с экрана.

Африка. 1977 год

Любая колония. Распухшие от голода дети.

Индия. 1975 год

Голодные дети ковыляют за верблюдом. Они подбирают за ним теплые комочки навоза и поедают их.

Россия. 1917 год

Владимир Ульянов-Ленин.

Он тихо и горько говорит:

— Прежде всего мы хотим хлеба голодным и мира народам. Да. Мира народам и хлеба голодным!

Эти слова, во много крат усиленные, звучат над Землей.

Англия. Лондон. 1910 год. Лето

Окруженный толпой мальчишек-попрошаек, веселый, улыбающийся Джон Рид. Звучит его голос:

— Тогда мне было двадцать три года, и все это мне казалось очаровательной экзотикой дальних стран. Мне еще не приходил в голову один проклятый вопрос, который впоследствии перевернул всю мою жизнь. Наверное, я все-таки был рожден честным парнем, если этот вопрос, наконец, стал главным в моей жизни. Он предельно прост, но, к сожалению, пока еще вечен: почему одни люди рождаются в канавах, а другие в роскошных постелях роскошных апартаментов? Почему одни люди вечно голодают, а другие вечно обжираются? Почему?.. Может быть, это даже не исторический, не социальный закон, а какая-то биологическая закономерность... Возникает человеческое общество, и вдруг все люди начинают жить по-разному. Ласточки и те вьют одинаковые гнезда и на одинаковых условиях воспитывают свое потомство. А люди, существа, наделенные высшим разумом, для которых

жизнь также существует только один раз, почему-то за этот, очень маленький период счастья своего существования должны грызть, топтать и уничтожать друг друга? Почему? Ведь это даже, оказывается, не зависит ни от ума, ни от таланта, ни даже от гениальности. Если бы...

Но все эти мои раздумья были еще впереди... А пока я роздал мальчишкам-оборванцам несколько монет и отправился в город своей мечты, в Париж.

Париж. 1910 год. Лето

Панорама Парижа.

Латинский квартал. Самый дешевый отель. В номере, сплошь оклеенном яркими афишами — таков вкус молодого романтика, — собралась разношерстная богемная компания. Здесь гарвардские друзья Джека и среди них злосчастный Уолдо Пирс, великодушно прощенный Джеком, их парижские друзья, молодые люди и девицы, «очень современного направления» (это поэты, художники, журналисты, молодые социологи и бунтующие студенты, может быть, даже современного облика. Их вечные споры о проблемах искусства, социологии и политики тех лет должны вестись в ключе современных дискуссий. Их костюмы и внешний облик за исключением нескольких деталей — и это правило почти всего фильма — не должны очень отличаться от современных).

Появляется Джек, которого они уже почти месяц ждут в его номере и который за это время успел совершить путешествие по Франции и Испании. Шум. Упреки. Объятия.

Голосом, полным счастья, Джек оповещает:

— Друзья! Я гениально ограблен... Начисто! У меня в карманах ни одной копейки.

Восхищенные взгляды друзей. Но самые восхищенные глаза у только что замеченной Ридом среди других очень красивой девушки. Как бы в последний раз искупая свою вину, Джеку представляет ее Уолдо Пирс.

— Познакомься, Джек. Мадемуазель Николь — самая красивая девушка Франции!.. Видишь, какое сокровище мы откопали.

Николь. Я сама откопалась.

Джек. Джон Рид... Если хотите — Джек. А теперь слушайте, слушайте все!

И больше уже не отрывая взгляда от мадемуазель Николь, Джек рассказывает, может быть, самую свою романтическую историю, приключившуюся с ним в Испании.

Испания. Мадрид. Лето. 1910 год

В баре низкого пошиба, за стойкой сидит хорошо подвыпивший Джек со стаканом спиртного в руке. Он снисходительно оглядывает зал и вдруг видит, как в дверях появляется совершенно не похожая на всех, удивительной красоты молоденькая девушка. Она скромна и изящна. Она смущенно пробирается к стойке. Смущенно присаживается на высокий табурет рядом с Джеком и очень смущенно заказывает себе порцию совершенно безалкогольного напитка. Джек поражен, расстроган, предлагает ей хоть чуточку выпить. Она с великим смущением соглашается пригубить из бокала и объясняет ему, что никогда в жизни не бывала в подобного рода заведениях, а зашла сюда потому, что у нее сегодня большое горе: умерла ее любимая тетя, единственный близкий ей на этом свете человек. Она с трудом соглашается провести с ним сегодняшний вечер, чтобы только не остаться одной в этом огромном, полном чужих для нее людей мире. Прихватив бутылку спиртного, Джек провожает ее до дома, и только от великого горя она стыдливо разрешает ему зайти к ней на минутку. Она бедна, живет в мансарде, у нее в комнате только одна девичья кровать, маленький столик и окно с видом на большой бурлящий город.

Окончательно покоренный ее красотой, чистотой и скромностью Джек спрашивает, верит ли она в любовь с первого взгляда. Да, она верит. Тогда он начинает говорить ей, что всю жизнь мечтал встретить такую девушку и что, если она согласна выйти за него сейчас же, немедленно, замуж, он будет самым счастливым человеком на свете. Он достаточно богат и знатен, чтобы принести ей счастье.

Заплакав, юная красавица говорит, что принцев она встречала только в сказках и никогда

не думала, что она встретит принца в жизни. Она соглашается стать его женой. Смущенно раздевшись, они ложатся в ее девичью постель, в которой еще не спал никогда ни один мужчина, а когда Джек увидел ее стройные ножки, неземной красоты грудь, ощутил девическое дыхание ее рта и нежность сладостных поцелуев, он понял, что ему досталось единственное сокровище в мире.

Утром проснувшись, не открывая глаз, он протянул руки к своему сокровищу и ощутил... пустоту. Его милой женушки в комнате не было. Когда он встал и начал одеваться, то обнаружил, что у него всего-навсего отсутствует бумажник со всеми его деньгами. Он разыскал хозяйку, и та сказала, что она ни сном ни духом не ведает, кто эта девица, как ее зовут — та сняла комнату всего на одну ночь.

Джек ринулся в бар, чтобы навести справки, и там бармен, старый, мудрый человек, посоветовал ему заткнуться и прекратить всякие поиски. Он должен быть очень доволен, что так счастливо отделался, потому что мог остаться лежать в кровати с ножом в груди.

Париж. Лето 1910 года

Тот же номер в дешевом отеле Латинского квартала. Друзья с завистью выслушали рассказ Джека. И снова полными восхищения глазами смотрела на него Николь. Она попросила его выйти с ней на минутку.

Они уединились в маленькой ванной, и Николь, «одна из самых красивых женщин Франции», сказала:

— Простите меня ради бога, Джек. Я хочу сказать вам... Я... Я верю в любовь с первого взгляда... Попросите у меня, пожалуйста, руку и сердце...

Джек был вконец ошеломлен.

Джек. Черт возьми! Вот это, действительно, романтика. Вы прекрасны, Николь. Я вас обожаю!..

Он сгреб ее в объятия и расцеловал.

Джек. Я прошу вашей руки... Я отдаю вам всего себя!

Они предстали перед друзьями, и Джек объявил, что они решили немедленно обручиться.

...Два чугунных кольца, несколько бутылок шампанского и импровизированный дружеский ритуал соединил их «навеки». Потом все решили немедленно отправиться в ближайшее кафе.

Вся шумная компания во главе с Джеком заходит в кафе. Они обращают внимание на сидящего в сторонке за столиком молодого человека, который что-то пишет.

— Ты знаешь, кто это? — спрашивает один из приятелей Рида.

Джек отрицательно качает головой.

— Пойдем.

Все подходят к столику. Приятель Джека опускает руку на плечо незнакомца.

— Привет, старина.

Тот поднимает голову, улыбается, встает.

— Привет, дружище!

— Познакомься... Джон Рид, попросту Джек.

Незнакомец весело смотрит на Джека, протягивает руку.

— Ага!.. Эрнест Хемингуэй... Попросту Хэм... Извините, я тут немного работаю...

— Не мешают? — спрашивает Джек.

— Нисколько, я привык. Я репортер.

— Это для какой газеты? — спрашивает, кивая на рукописи, друг Джека.

— Нет, это так... для себя... Париж... Мой Париж. Мой праздник... еще не придумал, как назвать, — отвечает Хемингуэй.

Звучит голос Джека:

— Этот красивый, симпатичный парень стоял передо мной и не знал, что он скоро напишет одну из самых потрясающих и гневных книг о войне, но прежде чем написать ее, он сам отправится на войну, и его превратят там в кусок окровавленного мяса.

Первая мировая война. Лето

Идет яростный бой. В атаку на вражеские окопы вместе с другими бежит волонтер Хемингуэй, но огонь так плотен, что атака срывается и все падают на землю, стараясь зарыться в нее как-нибудь поглубже. Хемингуэя толкнул в бок лежащий рядом.

— Смотри, Хэм, ранен твой друг.

Хемингуэй видит, как метрах в двадцати

впереди один из офицеров шевельнулся и перевалился на спину.

Не раздумывая, Хемингуэй пополз к нему. Огонь очень силен. Хемингуэй почти дополз до своего друга, но в это время пуля попадает ему в ногу. Стиснув зубы, он упрямо ползет дальше.

Подхватив друга, он ползет с ним обратно. Огонь не прекращается. Он ползет и ползет, волоча за собой раненого туда, к траншеям, откуда они бросились в атаку... Перед самой траншеей еще две пули попадают в него. Одна в плечо, другая — в голову. Их втаскивают в траншею.

— Зря старался, — говорит один из солдат, кивая на тело офицера. — Он был убит, а не ранен.

Будущего великого писателя, который потом об этом напишет свою знаменитую книгу, уносят, залитого кровью с головы до ног, по траншее в тыл.

Атлантика. 1910 год. Лето

На палубе трансатлантического лайнера, обняв за плечи свою «последнюю» подругу, очаровательную Николь, стоит Джек. Они смотрят на заходящее солнце. Звучит его голос:

— Не пройдет и трех лет, как я увижу не менее величественный заход солнца, но только совсем в другом месте.

Мексика. 1913 год. Зима

Огромная мексиканская равнина. Жаркий зимний день на исходе. Приближается к закату солнце. Вся равнина усеяна конными солдатами Вильи. Они идут в наступление.

Ах, какая красивая война!..

В огромных сомбреро с загнутыми полями скачут величественные, оборванные и веселые солдаты. Груди их перепоясаны патронными лентами. Они без конца стреляют вверх, в небо, из винтовок, тратя впустую огромное количество патронов.

Еще пеший — ему пока не дали коня — идет среди наступающих, веселый курносый американский парень Джон Рид, или по-мексикански — Хуан Рид. Мимо него скачет один из отрядов. Вдруг конники на секунду приостанавливаются. Он видит веселые, улыбающиеся лица, слышит радостные возгласы:

— Смотрите, Хуанито!

— Наш, гринго, Хуанито!

— Здравствуй, Хуанито, ты еще жив?!

Джон — Джек — Хуанито весело кивает им, машет рукой, и они уносятся вдаль.

Ах, какая веселая война!

Джек видит первого раненого, бредущего ему навстречу оттуда, куда несутся все всадники. У него белые, абсолютно ничего не выражающие глаза, грязная, с запекшейся кровью повязка на голове. Он идет медленно, волоча по земле винтовку. Джек впервые озадаченно и испуганно смотрит на раненого, пытается спросить что-то.

— Приятель, послушай... Скажи мне...

Раненый, не взглянув на него, проходит дальше. Джек озадаченно, с болью смотрит ему вслед.

Приближаются еще двое людей. Раненый крестьянин-пеон, оборванный молодой парень тащит на спине старика. Поравнявшись с Джеком, обессиленный солдат опускается на землю, осторожно кладет рядом с собой свою ношу — старого, очень старого человека, такого же оборванного, с перепоясанной патронными лентами грудью. Джек склоняется над парнем.

— Послушай, дружище, ты можешь говорить... ты слышишь меня?

Молодой пеон, наконец, поднимает голову и долгим безучастным взглядом смотрит на Джека. Тот осторожно дотрагивается до его плеча.

— Ты слышишь меня?..

Что-то мелькнуло в глазах парня. Он без всяких интонаций заговорил:

— Это мой отец... Меня ранили, а его убили...

Парень продолжал:

— Он сказал, чтобы я похоронил его около нашего дома... Он так сказал... Он так хотел...

Джек тихо спросил:

— А это далеко?

— Пятьдесят километров.

— Разве ты сможешь туда дойти с ним?..

— Не знаю,— ответил парень,— он так хотел...

— Зачем же ты позволил такому старому человеку идти воевать?

— Панчо Вилья дал нам клочок земли. У нас никогда не было земли... и мы должны были пойти драться за нее. Мы должны отстоять ее, тогда у нас всегда будут кукурузные лепешки, да?

Молодой пеон уткнул лицо в ладони и застыл. Джек постоял, еще раз дотронулся до его плеча, но тот не пошевельнулся.

Корреспондент американской газеты «Метрополитен» тихо побрел дальше.

Америка. Вашингтон. Белый дом. 1913 год

Идет заседание сената. Сквозь шум со скамьи правых несутся разъяренные выкрики:

— Мы требуем немедленно ввести американские войска в Мексику!

— Прекратить анархию и беспорядки!..

— Защитить!..

— Спасти!..

Президент Америки Вудро Вильсон, бывший профессор Пристонского университета, спокойно смотрит в бушующий зал.

Хорошо вымытый, хорошо одетый, хорошо выбритый и хорошо причесанный мистер, у которого, если бы он съел кукурузную лепешку, несколько дней были бы изжога и расстройство желудка, кричит президенту прямо в лицо.

— Господин президент, мы требуем немедленного приказа о вводе войск!.. Этот бандит и насильник, двоеженец Вилья со своими ордами скоро уничтожит законное правительство и цивилизацию в стране. Мы должны спасти эту несчастную страну от убийц и насильников!!!

Годы 1920-е

Любая развитая капиталистическая страна и ее парламент. Такое же яростное требование со скамей правых:

— Мы должны освободить эту несчастную страну от убийц и насильников!..

Годы 1930-е

Очередная капиталистическая страна и ее парламент. Тот же хор правых:

— Мы должны освободить эту несчастную страну от убийц и насильников!..

Годы 1940-е и 1950-е

Снова любая из капиталистических стран и ее парламент:

— Мы должны освободить эту несчастную страну от убийц и насильников!..

Годы 1960-е

Капиталистическая страна и ее парламент:

— Мы должны освободить эту несчастную страну от убийц и насильников!..

Годы 1970-е

Все то же происходит в парламенте любой из капиталистических держав. Тот же лицемерный вопль реакции:

— Мы должны освободить эту несчастную страну от убийц и насильников!..

Та же Мексика. 1913 год

Та же огромная равнина. С большой высоты мы спускаемся к темной точке, виднеющейся посреди этой пустынной равнины. Сидит, уткнувшись лицом в ладони, знакомый нам молодой крестьянин-пеон. Рядом с ним лежит его мертвый отец.

Звучит текст:

— Смотрите. Вот они — эти «убийцы и насильники», угроза цивилизации. Они взяли в руки оружие для того, чтобы в их доме каждый день была лепешка из простой кукурузной муки.

Америка. Портленд. Июль 1912-го года. Портлендское кладбище

На свежей могиле с надписью «Чарльз Джером Рид» Джек со слезами на глазах выво-

дит строки стихов, посвященных отцу. Они начинаются так:

Спокойной он лежит здесь
В доспехах из храбрости,
Которые мог носить только он один...

Джон Рид отпрянул от могилы, очутился между убитой горем матерью и другом его отца Линкольном Стеффенсом. Тот крепко взял его за руку.

В тишине звонко щебетали птицы. Позади стояли остальные родственники и горожане, пришедшие на похороны. И еще, вроде бы как-то рядом и не рядом с Джеком стояла француженка Николь.

...Люди расходились с кладбища. Линкольн Стеффенс увлек вперед Джона Рида.

— Прости, Джек... Ты знаешь, как я любил твоего отца. Ты имеешь право сегодня плакать и ни о чем не думать, но я должен немедленно уехать в Нью-Йорк, и поэтому ты должен выслушать меня.

Джек вздохнул, его взгляд остановился на группе горожан, которые уступили ему дорогу.

— Я ненавижу вот этих,— сказал он Стеффенсу сквозь слезы.— Лицемеры, зачем они пришли сюда. Я знаю, они рады, что мой отец умер.

— Ты становишься взрослым, мой мальчик.

— Я слушаю вас.

— Во-первых,— начал Линкольн Стеффенс,— сейчас как можно быстрей ты должен приехать ко мне в Нью-Йорк, и я завалю тебя такой кучей работы, что ты меня возненавидишь за это.

— Спасибо,— Джек сжал его руку.

— Там сейчас организовался новый журнал «Мэссиз». Собрались неплохие парни... Во-вторых, прости меня, но так же скоро ты должен расстаться с твоей очаровательной французской куколкой, она не может быть твоей женой.

Джек вырвал руку, отвернулся.

Линкольн продолжал:

— Не сердись. Ты все равно поймешь меня... И потом я приготовил тебе такой сюрприз... там, в Нью-Йорке.

В это время Джек заметил стоящую у входа на кладбище ту самую его знакомую мисс, которую он когда-то проводил до дома и так и не узнал ее имени. Она не решалась подойти, не решалась сказать слово.

Он тоже не смог подойти к ней и тоже только печально смотрел на нее. Линкольн Стеффенс заметил все это, усмехнулся и тихо сказал:

— Тем более.

Америка. Нью-Йорк. 1912 год

Титул номера журнала «Мэссиз». Три лозунга.

«Искать подлинные причины».

«Против косности и догм».

«Печатать все то, что слишком правдиво для «денежной» прессы».

...Джек сидит за столом. На столе горы писем. По очереди время от времени к нему забегают какие-то стертые личности, бросают конверты.

— Джек, на это необходимо ответить.

Он тихо и грустно скулит...

Входит смешной, худощавый, с профилем Мефистофеля художник Бордмен Робинсон.

— Джек, кончай эту бодягу, пойдем в порт, напьемся, будем писать матросов,— он одним движением на бумаге рисует одного матроса, затем другого,— потом найдет пару девочек и переночуем с ними в корзинах для кальмаров. Ничего программка?!

В ответ Джек опять выразительно заскулил.

Робинсон, подняв руки, вышел. И тут же появился Линкольн Стеффенс. Не здороваясь, улыбаясь, он смотрел на Джека. Тот вскочил, отвесил ему глубокий поклон.

— Благодарю вас, мистер Стеффенс. Вы сделали все, чтобы я превратился в импотента.

Стеффенс, продолжая улыбаться, сказал:

— Слава богу, может быть, теперь ты перестанешь писать стихи. Я читал твою поэму.. Что с твоей очаровательной французской куклой?

Теперь Джек выразительно просвистел.

— Устал? — вдруг мягко и ласково спросил Стеффенс.

— Я не знал, что в Америке существует такое количество идиотов и графоманов, кото-

рые пишут даже хуже, чем я,— сказал Джек, указывая на гору писем.

Стеффенс еще раз улыбнулся.

— Ну что ж, пожалуй, пора тебе на время вылезти из этой берлоги. И потом я же обещал тебе сюрприз...

Америка. Нью-Йорк. Пятая авеню. Салон Мэбл Додж. 1913 год

Очень красивая, очень элегантная, очень холеная и совершенно незаметно, что уже не очень молодая, женщина протягивает руку Джону Риду.

Линкольн Стеффенс, увидев выражение его глаз, усмехнулся, сказал:

— Миссис Мэбл, это тот самый молодой львенок, о котором я вам говорил.

— Я очень рада, мистер Рид. Здесь вы увидите массу людей, которые считают себя взрослыми львами, но, к сожалению, они не стали ими, поэтому входите, не смущайтесь и смело рычите!

Взяв под руку Джека, она ввела его в обитую шелковыми обоями гостиную, и огромный курносый парень, может быть, впервые оробел. Здесь был представлен, как принято называть, «весь цвет» тогдашнего Нью-Йорка. А хозяйка, самая красивая женщина из всех присутствующих женщин, ласково держа его под руку, торжественно обходила с ним гостиную... А Джек, не веря в свое счастье, чувствовал, что он, самый незнаменитый из всех, кто был здесь, нравится ей... больше того — волнует ее и она хочет влюбить его в себя. И он впервые в жизни почувствовал себя мужчиной, которому все доступно.

...Распахнулись двери гостиной, и на пороге показался человек, совершенно не похожий ни на одного из присутствующих. Это был мужчина огромного роста с торсом тяжелоатлета. Дешевый пиджак едва сходился на нем. Лицо его сразу приковало к себе все взгляды. Оно было словно вырублено топором и все в шрамах. Одно ухо, казалось, было оторвано и неумело пришито заново. На правом глазу его была черная повязка. Он весело оглядел гостиную и громовым голосом сказал:

— Хорошо живете, господа!.. Так бы хоть одну недельку пожить простому человеку!

Все не отрываясь смотрели на него, а он, ничуть не смущаясь, стоял и громко смеялся.

Миссис Мэбл слегка вскрикнула и, отпустив руку Джека, бросилась навстречу пришедшему. Этот человек не был ни миллионером, ни знаменитым боксером, ни известным артистом, но тем не менее его знала вся Америка.

— Леди и джентльмены, разрешите вам представить мистера Уильяма Хейвуда,— оживленно объявила она.— Впрочем, Америка лучше знает его под именем Большого Билла! — она подхватила нового гостя под руку и повела знакомить его с друзьями.

— Большой Билл! — с восхищением сказал Джек, не отрывая взгляда от огромной фигуры уверенно проходящего по залу мужчины.

— Что у него с ухом? — спросил он у Линкольна Стеффенса.

— Ему оторвали его, когда он дрался один с шестью полицейскими, а потом полицейский же врач, как видишь, не очень удачно пришил его на место. Да-а-а... Большой Билл, это уж точно, настоящий лев. Лев рабочего движения Америки.

— Мне нужно поближе познакомиться с ним.

— Обязательно, сынок, это тоже часть моей программы по отношению к тебе. Он снабдит тебя таким материалом, который никогда и не снился ни одному из здешних журналистов. И учти — этот буйвол никогда не ходил даже в начальную школу, но он знает наизусть всего Шекспира... Ну, а как тебе нравится мой сюрприз?..— повел он глазами в сторону хозяйки.

Джек только выразительно развел руками.

Мэбл Додж подвела к ним Большого Билла. Тот, увидев Стеффенса, очень обрадовался и сгреб его своими лапищами.

— О-о, старина!..— забасил он.— Вот тебе-то я рад здесь больше всех.

Они стояли молча, с любовью глядя друг на друга.

— Мистер Хейвуд,— затараторила Мэбл Додж,— разрешите представить вам мистера Рида.

Большой Билл протянул руку, улыбнулся.

— Слыхал маленько... И, кажется, кое-что почитывал. Побольше бы злости, сынок, а?..

Джек был польщен и смущен одновременно.

— У этого мальчика в кармане, по-моему, одно из самых острых перьев Америки,— сказал Стеффенс.

Большой Билл подмигнул Джеку.

— Ты кончил Гарвард, сынок?

— Да.

— Ну, что ж, я думаю, тебе теперь самое время поступать в наш университет. Завтра я уезжаю в Патерсон, в этот проклятый богом городишко, двинешь со мной?

— Там эти текстильщики-итальянцы бастуют? — спросил Джек.

— Да. Мы объявили мирную стачку, а эти собаки сразу начали в нас стрелять. Убили одного рабочего, совсем мальчишку.

— Господа! — кокетливо заломив руки, вмешалась миссис Мэбл.— Ради бога!.. Об этом и так пишут все газеты. Только не в моем салоне...

— Миссис Мэбл,— грустно улыбнулся Большой Билл.— Говорят, вы сказочно богаты?

— Да, я не отрицаю, у меня есть кое-что.

— А вы подумали хоть раз, кто вам дал все это богатство?

И Мэбл с восхитительной наивностью ответила:

— Папа.

Мужчины расхохотались. И громче всех Большой Билл.

Миссис Мэбл увлекла Джека в зимний сад.

— Джек... Разрешите мне вас так называть, я ведь намного старше вас.

Джек, осчастливленный, перебил ее:

— Разве это имеет какое-нибудь значение для такой женщины, как вы, миссис Мэбл.

— Так вот, Джек, вы едете в этот Патерсон?

— Да, конечно. Это то, что мне нужно.

— Скажу вам прямо, Джек, я не хочу, чтобы наше знакомство, так прелестно начавшееся, вдруг сразу оборвалось и вы забыли дорогу в мой дом.

— Я тоже... Я постараюсь поскорее вернуться.

— Приходите ко мне, Джек. И не только по моим средам, а в любое время, запросто... Я чувствую, мы должны с вами подружиться.

Америка. 1913 год. Весна. Патерсон. Окружная тюрьма. День

Леденящий душу, звериный вой человека заполняет собой все здание тюрьмы. Под этот вой тюремщик провел Джека по коридору, втолкнул его в одну из камер, захлопнул и запер за ним металлическую дверь. Джек огляделся. В мрачной, очень тесной для такого количества людей камере было не менее восьмидесяти человек. Изможденные серые лица людей смотрели на него со всех сторон. И тут он услышал спокойный знакомый голос:

— Привет, сынок! Ты уже здесь? — ему навстречу из толпы шагнул Большой Билл, протянул огромную лапищу.— За что тебя взяли?

Джек обрадованно заулыбался и ответил:

— Абсолютно не за что. Я шел по улице, смотрел по сторонам. А полицейским это не понравилось. Они вежливо заломили мне руки за спину, бросили в машину, и, как видите,— я здесь.

Большой Билл расхохотался.

— Вот тебе и первый урок справедливости, сынок!.. Сегодня ты на себе испытал, как осуществляется великое право каждого американца на свободу, гарантированное нашей конституцией.

И тут снова из коридора донесся душераздирающий вопль. Джек поежился и спросил:

— А это что?

Уильям Хейвуд грустно оскалил зубы:

— Это второй урок справедливости. Снова наша великая конституция в действии... Семнадцатилетний мальчишка, свидетель убийства своего брата полицейскими, потерял рассудок. Без всякого суда его бросили в этот темный коридор, и вот уже более девяти месяцев он находится здесь... Ребята,— обратился к присутствующим Большой Билл, указывая на Джека,— через этого парня Америка может узнать всю правду о нас. Вы должны рассказать ему все!

В камере одобрительно зашумели.

— Мистер Хейвуд, — волнуясь, начал Джек. — Мне пришло в голову нечто необычное... Я хочу написать сценарий спектакля, который мы, со всеми моими друзьями, хотели бы оформить и поставить на самой большой площади Нью-Йорка... Я еще не все представляю, но в нем должны быть воссозданы события, которые произошли здесь, в Патерсоне. И актерами в нем будут все рабочие... и присутствующие здесь и вы тоже.

— Это было бы здорово, мой мальчик! — обнял Джека Большой Билл. — Очень здорово! Они бы тогда там, в Нью-Йорке, увидели бы все своими глазами. Я знал, что ты молодец, парень!

Все тесно окружили Джека и Большого Билла.

— Друзья!.. Я всей душой с вами! — горячо заговорил Джек.— Прошу, расскажите мне, как все это началось?...

— У нас еще будет много времени здесь,— тронул его руку Большой Билл.— А сейчас они очень устали, и я им обещал почитать кое-что.

В камере наступила полная тишина, и Большой Билл, с лицом, словно вырубленным из камня, в шрамах и с одним глазом, вдруг как-то по-особенному, вдохновенно и прекрасно начал на память читать Шекспира...

Все тихо слушали, а из коридора время от времени доносился звериный вой потерявшего рассудок человека.

Америка. Самый большой зал Нью-Йорка Мэдисон-сквер-гарден. 7 июня 1913 года

Улицы, прилегающие к Мэдисон-сквер-гарден, забиты людьми. В основном это были стачечники-итальянцы, которые приехали из Патерсона. Но много было и другой разнообразно одетой публики.

Одни пришли с симпатией и поддержкой, другие — с ненавистью.

...Зал также был поделен на «чистых» и «нечистых».

Нью-Йорк впервые видел такого рода представление. На сцене была воссоздана жизнь.

Спектакль был оформлен очень просто и впечатляюще: длинные серые, безнадежно унылые стены текстильных фабрик замыкали действие.

В первом акте меж этих стен бродили толпы рабочих с узелками-завтраками... Молодой итальянец играл на гитаре. Все эти «актеры» были теми же рабочими, прибывшими из Патерсона. Потом раздался гудок, и рабочие заспешили на фабрику... Потом раздались крики: «Стачка! Стачка!..» — и все снова высыпали на улицу... Появилась полиция и стала стрелять в пикетчиков. Один из них упал замертво. Его подняли на руки и унесли...

Потом под пение похоронного марша на сцену вынесли гроб, и каждый из рабочих подошел к нему и положил на крышку гроба по зеленой ветви и по красной гвоздике...

Страсти в зале достигли небывалой ни на каких спектаклях силы. А когда Уильям Хейвуд—Большой Билл подошел к гробу и бросил несколько гневных фраз в зал, то там в разных концах начали вспыхивать потасовки.

После Большого Билла к гробу подошла двадцатитрехлетняя красавица Элизабет Флинн и также гневно и страстно заговорила, обращаясь в зал...

Подпись: «Элизабет Генри Флинн, в будущем секретарь Коммунистической партии Соединенных Штатов Америки».

Звонкий голос Элизабет тонет в шуме вконец разбушевавшегося зала.

Джек с сияющими глазами смотрит на Мэбл.

Да, это невиданный успех! Такого спектакля еще не видела Америка!..

Элизабет Флинн кончает говорить, и рабочие на сцене запевают «Интернационал».

Автор спектакля Джон Рид поет вместе со всеми и дирижирует этим многочисленным хором, как когда-то дирижировал двухтысячным хором студентов на зеленом футбольном поле Гарвардского университета.

В зале сплошное побоище и схватки. «Чистые» и «нечистые» дерутся друг с другом.

В двери и на сцену ломится нью-йоркская полиция. Рабочие вступают в драку с ней. Звучит «Интернационал», и под его звуки сменяют друг друга кадры черно-белой хроники любых лет, вплоть до настоящего времени.

Америка. 1971 год

На студенческом митинге выступает Джейн Фонда... Ожесточенная схватка студентов с полицией... Взрыв гранат со слезоточивыми газами.

Бунт студентов в одном из университетских городов. Схватка с полицией. Выстрелы. Взрывы... Похороны убитых...

Франция. 1968 год

Рабочие демонстрации... Волнения студентов... Опрокинуты горящие машины... Вой сирен полицейских автомобилей... Схватки с полицией...

Италия. 1967 год

Рабочие занимают фабрику и обороняют ее... На огромной древней площади Пьяцце дель Попполо грандиозная свалка: молодые фашисты дерутся с рабочими парнями...

Южная Африка. 1977 год

Многолюдные похороны лидеров освободительного движения... Полиция расстреливает похоронную процессию...

Молодые африканцы вступают в схватку с полицейскими.

Снова Нью-Йорк

Театр на Мэдисон-сквер-гарден.

За кулисами Мэбл Додж обнимает Джека.

— Я поздравляю тебя с грандиозным успехом, милый!..

— Я тебя тоже! — отвечает Джек. — Мы ведь вместе готовили этот спектакль.

— Ты автор, — она вновь ласково прижимается к нему. — Но, сказать откровенно, я немножечко устала от всего этого... А завтра в нашем салоне я для тебя устрою другое представление.

Салон Мэбл Додж. Нью-Йорк. Лето. 1913 год

Действительно, на этот раз Мэбл Додж подобрала гостей с определенным умыслом. Здесь присутствовали теоретики и деятели самых различных политических направлений и партий, кроме коммунистической, которой тогда еще не было в Америке. Сначала они все поздоровались с представленным им Джеком, а потом начали яростно спорить между собой. (Этот спор тоже должен вестись в современном ключе, так как если бы он происходил в современном салоне любой из крупных буржуазных стран.)

...Взбудораженный Джек подошел к Мэбл:

— Какая ты у меня умница!.. Я никогда не встречался с такими интересными людьми. Я ничего подобного не слышал.

— Я их знаю давно, милый... Я им не верю.

— Почему? — удивился Джек.

— А потому, что они никогда не смогут объединиться. Каждый из них думает, что только он один прав и, уж конечно, умней любого другого из них. Они живут по известной пословице: «Есть два мнения — мое и неправильное».

Джек рассмеялся:

— Ты ошибаешься.

— Нет... И только я одна могу добиться полного единства между ними.

— Каким образом? — снова удивился Джек.

— Сейчас увидишь.

Мэбл улыбнулась и позвонила в колокольчик.

Одна из стен огромного зала начала раздвигаться, как стена ангара, и когда она раздвинулась, добрый десяток лакеев вкатили на колесиках стол величиной с большую железнодорожную платформу. Это было величественное зрелище. Великолепная гора яств, наверное, из всех стран мира, возвышалась на этом столе-платформе.

Тут же, мгновенно оборвались все яростные споры.

Джентльмены издали общий восхищенный вопль и бросились к столу.

А когда, наконец, отвалились, стол представлял из себя страшное зрелище смерти.

И — словно видение — промелькнуло на секунду настоящее поле боя, усеянное костями людей, которых обглодали голодные волки, воронье и черви — видение из того недалекого будущего, когда над Землей разразится пер-

вая мировая война, по полям которой придется бродить Джеку.

Джон Рид стоял и задумчиво глядел на этот стол. А Мэбл говорила ему:

— Ты очень плохо выглядишь, милый... Ты ужасно устал за все эти месяцы... Эти твои бесконечные поездки к рабочим... Бессонные ночи над пьесой... Я ненавижу эту машинную Америку, этот бездарный город... Прошу тебя, уедем завтра же... Во Флоренцию... Будем жить на нашей очаровательной вилле... Любить друг друга, и нас будут окружать только самые красивые вещи и люди.

Джек слушал ее и думал: а что в самом деле... Он так устал. И еще эти проклятые боли в почках, которые не дают ему по ночам покоя... А не послать ли все к чертям и уехать... Любить одну из самых очаровательных и богатых женщин Америки и быть любимым ею...

И Джек согласился.

Мэбл Додж одержала свою первую победу.

Цветная документальная лента Италии

На экране великие произведения великих мастеров:

...Великие храмы.

...Великие скульптуры.

...Великие картины.

И сама Италия.

Лазурное теплое море.

Цветущие долины и яркие пляжи у моря.

Ее звонкие города.

Италия — все ее великое, вечное.

Флоренция. 1913 год. Лето. Вилла Мэбл Додж

Роскошная, отделанная в стиле XVI века вилла. Цветущие олеандры, кипарисы, оливковые деревья топят виллу в своей зелени, окружают ее дворы и дворики.

Роскошная гостиная. Тишина. И только одна музыка рояля. За роялем Артур Рубинштейн... Сам великий Артур Рубинштейн.

Джек, Мэбл и их многочисленные друзья, знаменитые художники и артисты, затаив дыхание, слушают великую музыку...

Берег моря

Шумное купание в ночном море под ночным лунным небом.

Дорога во Флоренцию

В первых лучах встающего солнца по живописной дороге движется вереница автомобилей. Джек и Мэбл со своими друзьями возвращаются с морских купаний.

Вилла Мэбл

В роскошной спальне в роскошной кровати лежат Джек и Мэбл. Она ласково гладит его.

Джек. Я жил не так уж плохо, но в такой роскоши — прости... А в общем, это прекрасно: твоя вилла, твоя Италия, твои друзья.

Мэбл. Наша вилла, наша Италия, наши друзья.

Джек обнимает ее.

Мэбл. Тебе хорошо здесь?

Джек целует ее.

Мэбл. Ты, наконец, успокоился, мой неистовый Одиссей?

Джек. О да! Мне давно не было так покойно, так покойно по-детски... Спасибо тебе за все это, моя самая лучшая из женщин.

Мэбл. Спасибо и тебе, Джек... мой малыш, я так рада.

Она протягивает руку и, потянув за шнур, задергивает огромную, как занавес, штору.

Флоренция. 1913 год. Лето

Знаменитый мост Понте Веккиа.

Здесь расположились маленькие антикварные лавочки и магазинчики ювелиров.

Мэбл покупает Джеку один из сувениров на длинной золотой цепочке. Джек, смеясь, закручивает цепочку вокруг пуговицы.

...Они выходят на центральную площадь города. Площадь залита ярким солнцем, и ее окружают скульптуры самого великого ваятеля в мире.

Мэбл, прижимаясь к Джеку, тихо говорит:

— Микеланджело...

Джек ничего не говорит. Он только молча смотрит... смотрит...

Флоренция. 1966 год. Весна

Небывалый за всю историю Флоренции потоп. Взбесившаяся река поднялась из берегов, хлынула в город, затопила его. Поднялась до самого моста Понте Веккиа, затопив знакомые нам лавочки антикваров и ювелиров.

Вода принесла с собой огромное количество грязи, и это было самое страшное. Когда вода спала, то под слоем густой грязи оказалось похоронено несметное количество сокровищ великих произведений искусства и живописи — в нижних этажах и подвалах музеев, в храмах, просто на открытых площадях.

...И вот она снова, эта знаменитая площадь со скульптурами Микеланджело, на которой когда-то стояли Джек и Мэбл...

Заляпаны грязью великие скульптуры.

А по площади бродят почти по колено в медленно просыхающей вязкой грязи, собираются вокруг скульптур очень странные юноши и девушки. Все они одеты одинаково — в джинсы, распахнутые до пояса рубахи. Почти у каждого на груди на металлических цепях висят «вериги». Это юноши и девушки, как их тогда называли «битники», а теперь «хиппи», бросили клич и собрались со всей Европы сюда во Флоренцию, чтобы помочь спасти от гибели все затопленные этой грязью сокровища искусств и культуры. Они ехали и шли сюда по дорогам Европы «автостопом», зайцами, пешком, кто как мог.

Слышна разноязыкая речь.

...Ласково и бережно они смывают, оттирают грязь со скульптур. Оттирают копыта коней, тонкие пальцы женщин эпохи Возрождения.

...Спустя некоторое время.

Тот же мост Понте Веккиа. Он уже расчищен от грязи.

Какая-то отрешенная от всего девушка в джинсах и синей рубахе пишет этюд.

У перил моста стоят, сидят прямо на асфальте живописными группами все такие же волосатые молодые люди. Они перешучиваются, бренчат на гитарах, «стреляют» сигареты у прохожих, завтракают на разостланных прямо на земле больших красивых цветастых платках.

...На мост въезжает белый «мерседес». Хорошо одетый господин выходит из машины, направляется к одному из битлов, одетому точно так же, как и другие. Тот достает из сумки красиво изданную книгу рисунков, делает на ней надпись. Господин покупает книгу. Спрашивает:

— Простите, вы — такой художник!.. Я понимаю — вы с ними бродите, потому что вы художник...

— Нет, — обворожительно улыбается симпатичный бородач. — Я брожу с ними не только потому, что я художник. Это все очень просто. Это формула нашего протеста.

— Против кого? — спрашивает элегантный господин.

— Против общества, которое, наверное, представляете вы, сеньор.

Сеньор смеется.

— Благодарю вас!

— Благодарю вас, — отвечает бородач.

Италия. Рим. 1968 год

По разным улицам к площади Пьяцце дель Попполо бегут колонны таких же молодых бородатых и волосатых людей... Они громко кричат, размахивая перед собой знаменами. По знаменам в каждой колонне можно определить, какую из партий Италии представляют демонстранты.

...Колонны, как шумящие речки, со всех сторон вливаются в бушующее озеро огромной площади.

Посреди площади на трибуне кричат, обращаясь к толпе, сразу несколько человек.

Летят в разные стороны разноцветные листовки.

В разных колоннах разные портреты: Ленина, Че Гевары, Хо Ши Мина, Мао, Троцкого... Есть и портреты дуче.

Невообразимый ор стоит на площади... Вспыхивают потасовки...

Италия. Флоренция. 1913 год. Осень. Вилла Мэбл Додж

Джон Рид в роскошной спальне лежит в кровати. Задумчиво смотрит в потолок...

Гладит его плечо Мэбл.

— Усни, малыш, милый, не думай ни о чем. Ты еще не совсем здоров.

Италия. 1913 год. Осень

По дороге из Рима мчится вереница автомобилей, в которых Джек, Мэбл и их постоянные итальянские друзья.

Они въезжают в небольшой городок.

Этот городок состоит из лачуг, расположенных вдоль реки. Напротив каждой лачуги — мостки, и сотни женщин, мужчин, детей полощут в речке белые простыни.

Автомобили останавливаются.

Один из художников, друг Мэбл, вынимает блокнот, начинает делать зарисовки и весело объясняет:

— Это один из самых знаменитых городков Италии. Он обслуживает гостиницы Рима. Сюда свозят постельное белье из всех гостиниц, и весь городок занимается его стиркой... Это единственная профессия здешних жителей.

Рид задумчиво смотрит на эту «вселенскую» стирку.

Год 1920-й

Этот же городок, но уже побольше. Больше мостков, и больше стирается простыней...

Грязный пустырь рядом с городком. На пустыре — шесты. Между ними натянуты веревки. На веревках длинные ряды развешанных простыней. Яркое солнце Италии их отбеливает, должно отбелить.

Год 1930-й

Те же простыни, но их больше на пустыре.

Год 1940-й

Еще длиннее ряды белых простыней, развешанных на грязном пустыре.

Год 1977-й

Огромное замусоренное пространство окружает город стиральщиков. На этом пространстве на целые километры — ряды простыней.

Италия. Флоренция. 1913 год. Осень

Все та же шумная компания друзей Джека и Мэбл развлекается во дворе виллы. У окна своей комнаты, изредка поглядывая во двор, сидит с книжкой в руках Джек.

Мэбл подходит к нему.

М э б л. Что ты читаешь?

Д ж е к. Очерки о России... Россия... Это для нас всех огромное, совершенно загадочное пространство. Мне бы хотелось знать, что там сейчас происходит... Может быть, мы когда-нибудь поедем туда.

М э б л. Лучше, чем здесь, ты не найдешь места на земле.

Он обнял ее, привлек к себе.

Д ж е к. Я думаю сейчас не об этом. Меня все чаще посещают мысли не о том, где лучше, а о том, где хуже... Я читаю эту книгу, и мне становится страшно... Страшно и больно от того, что так несчастно живет большинство людей... Повсюду — и у нас в Америке, и тут — в Европе, и вот в этой, как пишут здесь, дикой азиатской стране.

Джек задумался, а Мэбл, вздохнув, прошептала:

— Боже мой... Опять. Господи, ну что мне еще сделать, чтобы ты больше об этом не думал!..

Россия. Кровавое воскресенье. 1905 год

Истово верующие лица, как у паломников, у многих людей. Они идут просить... Просить, а не требовать. В последний раз в России люди идут к царю просить... просить, а не требовать.

И в ответ — залпы из винтовок. (Винтовки — это военное нарезное оружие, о котором многие идущие не имеют никакого представления.)

Падают убитые юноши и девушки...

Падают убитые отцы и матери...

Падают убитые старики.

Падают убитые маленькие дети.

И сразу: все эти просветленные лица паломников вдруг становятся лицами, исполненными жестокой, ничего не прощающей ненависти. Это лица людей у баррикад на Пресне.

Италия. Флоренция. 1913 год. Вилла Мэбл Додж

В своей роскошной кровати лежит Джон Рид.

Мэбл Додж, его очаровательная жена, любовница, ласково гладит его, говорит:

— Завтра мы поедем в Неаполь... Посмотрим Помпею.

Джек долго молчит, потом вдруг со скрытым раздражением произносит:

— Я очень люблю тебя, Мэб... Но, прости меня, почему-то мне сейчас кажется, что я становлюсь каким-то кроватным дезертиром!

М э б л. Замолчи!.. Замолчи! Те люди, о которых ты думаешь, это — как плотва. Помнишь, ты мне рассказывал об этой маленькой упрямой рыбке?.. Ее влечет инстинкт — она ест, пьет, идет на нерест, разбивает свои носы о камни... Гибнет. Но все равно, ее очень много, этой плотвы... Ее — тьма. И ей всегда будет всего не хватать. Это ужасно, но с этим ничего не поделаешь! И поэтому плотва не имеет права даже думать о такой жизни, какой живем мы с тобой.

В это время раздаются звонки телефона, длинные, долгие...

Д ж е к. Неужели опять какой-нибудь из этих идиотов хочет приехать к нам напиться. Боже, как они мне все надоели!

Он нехотя вылезает из кровати, подходит к резной тумбе с вмонтированным в нее телефоном, снимает трубку и через минуту вдруг ликующе, радостно кричит:

— Алло, Стеф!?. Стеф, родной!.. Стеф, если бы только знал, как я по тебе соскучился! Стеф... Я самый счастливый человек! Тебе даже не может присниться, насколько я счастлив!.. Насколько я талантлив, красив и насколько я лучше всех живу на земле... Боже, как я ценю твой сюрприз... — поворачивается к кровати. — Мэб, это Стеф! Да, я тебя слушаю.. Я тебя слушаю, я хочу тебя обнять!.. Ты мой самый лучший Стеф!.. — большая пауза. — Да... Да... Да... Это удивительно, как ты меня знаешь!.. Да... Я согласен!.. Да, да, да! Скажи им, что я согласен!.. Немедленно!.. Обнимаю тебя, Стеф!..

Он положил трубку, повернулся к встревоженной Мэбл и сказал:

— Мисс Мэбл Додж. Вашему мужу, вашему любимому, вашему пажу предлагается от имени двух крупнейших газет Америки «Метрополитен» и «Уорлд» срочно отправиться в качестве военного корреспондента в восставшую Мексику!.. Джон Рид согласен!

Растревоженная, как птица, вылетела из кровати Мэбл, бросилась на грудь Джеку.

— Нет, нет!.. Ты не поедешь туда! Там убивают... Там нехорошо... Там неуютно. Там грязно. Неужели ты можешь считать, что где-нибудь тебе может быть лучше, чем здесь, со мной!.. С тобой... Ты не поедешь туда!.. Вся любовь моя, вся жизнь моя просят тебя об этом... Джек! Джек, ты не поедешь туда?.. Правда? Скажи мне: милая Мэб, я остаюсь с тобой! Скажи!.. Скажи!..

Джон Рид, крепко обняв заплаканную Мэбл, долго стоит в задумчивости, потом тихо и не согласно с ее просьбой качает головой.

Мексика. Консц 1913 года

Бесконечная песчаная пустыня, кое-где покрытая кустами мескита.

Разбитая водокачка, разрушенная железнодорожная станция, запасной путь — вот и весь поселок.

Сухие ветры гонят по пустыне тучи желтой пыли.

На единственном пути, проложенном посреди пустыни, стоят десять огромных поездов, исчезая за горизонтом. Поезда эти — огненные столбы ночью, и столбы черного дыма — днем.

По обе стороны пути под открытым небом расположились лагерем девять тысяч человек: лошадь каждого солдата привязана к кусту мескита, рядом за этим же кустом висит единственное серапе этого солдата и тонкие ломти сушащегося мяса.

Из пятидесяти вагонов выгружали лошадей и мулов. Покрытый потом и пылью оборванный кавалерист проскальзывал в вагон с лошадьми, в гущу мелькающих копыт, вскакивал на спину первой попавшейся лошади, с диким гиканьем вонзал ей шпоры в бока...

Слышался громовой топот испуганных животных, и вагон начинал извергать колышущуюся массу лошадей и мулов. Они падали, быстро вскакивали на ноги и в ужасе бежали прочь, храпя и раздувая ноздри, почуяв запах пустыни. И тогда широкое кольцо зрителей-кавалеристов превращалось в вакеро. Мелькали огромные кольца лассо, и пойманные животные в панике мчались по кругу...

Офицеры, ординарцы, генералы со своими штабами, солдаты бежали и неслись галопом в полной неразберихе...

Вдруг появился дикий кролик, и сразу десятки солдат открыли по нему стрельбу, а когда из зарослей мескита выскочил койот, то целый отряд кавалеристов бросился вдогонку за ним, крича, стреляя, тратя невообразимое количество патронов.

С крыш товарных вагонов и с платформ смотрели вниз сотни солдатских жен, окруженные выводками полуголых детишек... Женщины визгливо спрашивали, ни к кому особенно не обращаясь, не видел ли кто-нибудь их мужей, какого-нибудь Хуана Монероса или Хесуса Эрнандеса...

Какой-то солдат, волоча за собой винтовку, бродил вокруг и громко кричал женщинам: «Вы не видели мою жену?.. Мне теперь некому печь лепешки, я уже два дня ничего не ел!»

Женщины на крышах вагонов смеялись, сочувствовали, кинули ему несколько засохших лепешек... Они их пекли здесь же на маленьких кострах, разложенных прямо на крышах вагонов.

Возле двенадцати цистерн с водой царила невообразимая толчея. Люди и лошади пробивались к маленьким кранам, из которых непрерывной струей текла вода.

Десятки, сотни гитар звенели у костров на крышах вагонов, где солдаты, положив головы на колени своих жен, распевали «Кукарачу».

Наблюдая за всем этим, вдоль шеренги поездов шел такой же грязный, запыленный, с фотоаппаратом на шее и с тяжелым кольтом на ремне веселый и с виду очень довольный Джон Рид. Он живо отвечал на приветствия знакомых солдат, подмигивал женщинам на крышах, угощал сигаретами старух, которые благодарили его за это именем богоматери Гваделупской... Наконец, Джек остановился у большого красного вагона.

Красный вагон внутри был разделен на две половины — кухню и спальню. Последняя была также и штабом Вильи.

Эта комнатушка была сердцем армии конституционалистов, и пятнадцать генералов, принимавших участие в военных совещаниях, с трудом умещались здесь.

Стены вагона были выкрашены в грязную серую краску, и к ним во множестве были приколоты фотографии прекрасных дам в живописных позах. Среди них висел и большой портрет самого генерала Вильи.

В стене были вделаны две широкие откидные полки. На одной спали Вилья и генерал Анхалес, на другой — еще один генерал и личный врач Вильи.

Солдаты, толкавшиеся здесь без дела, лениво пропустили Рида.

— Что вам нужно, дружище? — спросил его генерал Франсиско Вилья. Он сидел на краю полки в одном белье.

— Мне нужна лошадь, мой генерал!

— Черт возьми, нашему другу потребовалась лошадь! — саркастически улыбнулся Вилья, и все присутствующие рассмеялись. — Синьор корреспондент, известно ли вам, что около тысячи солдат моей армии не имеют коней? Вот вам поезд... Зачем вам еще лошадь?

— Затем, чтобы поехать с авангардом.

— Нет, — улыбнулся Вилья. — Слишком много пуль летит навстречу авангарду... А ты еще не все написал про нас, курносый.

Разговаривая, он быстро одевался в свою «генеральскую» форму, которая ничем не отличалась от формы присутствующих здесь солдат, и время от времени потягивал кофе прямо из жестяного кофейника.

Он вышел из вагончика. Все вышли за ним. Он постоял минуту, задумчиво глядя на длинные ряды живописно одетых всадников, вооруженных самым различным образом, но непременно с перекрещивающимися патронными лентами на груди... Затем Вилья коротко бросил что-то своему адъютанту, и тот, отобрав у первого попавшегося кавалериста лошадь, подвел ее к Джеку.

Джек с благодарностью взглянул на Вилью, но тот усмехнулся и подмигнул ему.

— Садись, пока мы едем не на войну, тут неподалеку у моего приятеля свадьба. Ты никогда не увидишь столько красивых девушек разом.

Вилья вскочил на своего огромного жеребца, и отряд поскакал через пустыню...

Отряд скакал навстречу солдатам. Те узнавали своего любимого генерала, махали ему сомбреро, кричали: «Вива Панчо!», «Вива Вилья!»....

Он отвечал им, потом наклонился к Джеку и сказал:

— У нас есть пару дней до наступления. Ух и попляшем же мы! Ты куришь и пьешь, курносый?

— Да, — гордо ответил Джек.

— А я вот за всю жизнь ни разу не пил и не курил. Я могу проплясать без перерыва ночь, день и еще одну ночь и потом сразу пойти в бой, а тебе это ни за что не сделать, хотя ты в два раза моложе и в два раза здоровее меня, — и он довольно рассмеялся, как ребенок, и, пришпорив коня, рванулся вперед.

— «Вива Вилья!»... — неслось ему навстречу и вслед.

Свадебные танцы, или как здесь их называют «баиле», происходили в самой бедной хижине на окраине небольшого городка. Все окна снаружи были залеплены любопытными. Человек сто толпилось у дверей. Внутри обыкновенной выбеленной комнаты с неровным земляным полом вдоль стен стояли девушки и мужчины. Почти все «красавицы» были коренасты и неуклюжи за исключением трех или четырех действительно очень красивых и стройных.

Одни мужчины были обуты в сапоги, другие — босы, но при всех были револьверы и патронные ленты, а у некоторых за плечами висели винтовки.

Две свечи освещали музыкантов.

В центре внимания всех был конечно Франсиско Вилья. Он танцевал посреди комнаты все подряд, что играли музыканты: хоту, вальс, тустеп, мазурку... Он радостно смеялся, менял партнерш.

Вконец замотанный, потный, тяжело дышащий Джек старался прятаться от него за спинами стоящих, но Вилья с громким злорадным смехом все время находил его, вытаскивал за руку, бросал ему на грудь очередную партнершу и кричал:

— Танцуй, курносый, я тебе приказываю!.. Танцуй!

— Пощадите, мой генерал, я больше не могу, пощадите!.. — молил Джек и, спотыкаясь о неровности пола, делал круг, думая только об одном — не очень сильно наступать даме на ноги. Вдруг он покорно и обессиленно уселся прямо на пол в углу комнаты.

Все захохотали, и Вилья громче всех.

— Я говорил тебе, говорил! — торжествующе кричал он. — А всего-то танцуем одну ночь и один день!..

А партнерша Джека, смертельно оскорбленная тем, что он ее бросил, топнула ногой и гневно закричала:

— Антонио!!. Доминго!.. Этот гринго оскорбил, опозорил меня. Застрелите его!

Двое молодцов, чуть покачиваясь, стали пробираться к Джеку. Все замолчали, с интересом ожидая, что же будет дальше. Вилья погрозил им пальцем.

Снаружи послышался топот лошади.

Расталкивая толпу у двери, в комнату вбежал кавалерист и, наклонившись к Вилье, что-то быстро стал шептать ему на ухо.

Вилья посуровел, несколько раз кивнул головой, пошел быстро к дверям. Из толпы за ним сразу двинулись несколько кавалеристов из его окружения. Вилья остановил их жестом:

— Нет, я один.

Потом уже на самом пороге еще раз обернулся и позвал Джека.

На улице, прежде чем сесть на своего жеребца, Вилья сказал Джеку, подмигнув:

— Тебе лучше уйти отсюда, курносый... Парни выпили, а из-за девицы любой мексиканец даже в трезвом виде черт знает что может натворить.

Он вскочил на коня и ускакал в ночь.

Постояв, Джек побрел по длинной запущенной улице в город...

Когда Рид вышел на площадь, он увидел автомобиль, мчавшийся из города.

Джека догнал какой-то всадник. Фары машины осветили его и всадника — молодого офицера в широкополой шляпе.

Заскрипели тормоза, автомобиль остановился, и сидевший в нем закричал:

— Стой!

— Кто говорит? — спросил всадник, поднимая своего коня на дыбы.

— Я!! — и из автомобиля выскочил человек, оказавшийся на свету толстяком-мексиканцем со шпагой на боку.

— Как поживаете, капитан? — спросил офицер и мгновенно соскочил с лошади.

Они обнялись.

— Прекрасно!.. А вы?.. Куда едете?

— К Марии...

Капитан расхохотался.

— Не советую, — сказал он. — Я сам еду к Марии. Если застану вас там, то застрелю на месте.

— Я все-таки поеду. Я стреляю не хуже вас, сеньор.

— Но согласитесь, — сказал капитан кротко, — что нам обоим там делать нечего.

— Несомненно.

— Эй, — крикнул капитан своему шоферу, — поверни машину так, чтобы свет падал прямо вдоль тротуара, а мы встанем спиной друг к другу и будем расходиться, пока ты не сосчитаешь до трех... Кто из нас первый прострелит другому шляпу, тот и будет победителем.

Оба вынули громадные револьверы и начали быстро вращать барабаны.

— Быстрей, быстрей, — сказал капитан. — Мешать любви всегда опасно.

— Готов! — закричал всадник.

— Раз! — крикнул шофер. — Два!..

При тусклом свете фар толстяк вдруг круто повернулся, и в ночной тишине прогрохотал выстрел.

Широкополая соломенная шляпа всадника, еще не успевшего встать лицом к сопернику, смешно запрыгала в десяти шагах от него.

Всадник повернулся, как ужаленный, но капитан уже садился в автомобиль.

— Я победил! — весело закричал он. — До завтра, амиго!

Автомобиль рванулся и скрылся в темноте.

Всадник медленно подошел к шляпе, поднял ее и начал осматривать. Потом неторопливо подошел к своему коню, с минуту о чем-то подумал, спокойно сел в седло и уехал.

Слегка потрясенный всем случившимся, Джек сидел за столом в маленькой гостинице-харчевне и быстро строчил корреспондентский отчет.

Вдруг в коридоре послышались чьи-то нетвердые шаги, и дверь тихо распахнулась. На пороге появился офицер с огромным револьвером в руке. Секунду он постоял, злобно щуря глаза, потом шагнул вперед и захлопнул дверь. Это был один из тех, кого на танцах позвала «красавица».

— Я лейтенант Антонио Монтейя... К вашим услугам, — сказал он. — Я пришел застрелить гринго.

— Садитесь, — ответил Джек насколько можно приветливее.

Проникнутый пьяной решимостью лейтенант снял шляпу, вежливо поклонился и пододвинул к себе стул. Затем из-под полы своего мундира он достал другой револьвер и положил оба револьвера на стол.

— Хотите папиросу? — спросил Джек, протягивая ему пачку.

Он взял папиросу, помахал ею в знак благодарности и прикурил от лампы. Потом взял оба револьвера и прицелился в Джека. Пальцы его нажали на собачки, затем вдруг расслабли.

— Вся беда в том, — сказал офицер, опуская оружие, — что я не могу решить, каким револьвером воспользоваться...

— Извините, — сказал Джек дрожащим голосом. — Но мне кажется, они оба устаре-

ли. Этот кольт, безусловно, модель 1895 года, а что касается «Смита и Вессона», то это не больше чем игрушка.

— Правильно, — пробормотал офицер, печально глядя на револьверы. — Извините, сеньор, раз нет другого выхода, придется обойтись этими.

Джек приготовился было вскочить, увернуться, закричать, но в это время взгляд лейтенанта упал на стол, где лежали двухдолларовые ручные часы.

— Что это? — спросил он.

— Часы! — обрадованно воскликнул Джек и стал показывать, как они надеваются.

Лейтенант смотрел на часы горящими глазами, как ребенок на какую-нибудь интересную игрушку.

— Ах, — вздохнул он, — какие они красивые!...

— Они ваши, — сказал Джек.

Лицо офицера просветлело. С трепетным благоговением он застегнул браслет на своей волосатой руке, затем встал, уронив револьверы на пол, и бросился Джеку на шею.

— Лейтенант Антонио Монтейя — ваш амиго!

Утром Джек проснулся в своей гостинице-харчевне от громкой пальбы, шума и крика. С минуту он сидел на кровати, не понимая, что происходит: казалось, что стреляли по его гостинице, казалось, что кто-то сейчас ворвется...

Потом он быстро оделся, схватил фотоаппарат и бросился вон, на улицу.

Около его гостиницы на улице никого не было, только навстречу промчались три обезумевшие лошади без седоков. Седло одной, непонятно за что зацепившись, волочилось по земле.

Джек бросился туда, где слышались выстрелы. Пока он бежал, выстрелы становились все реже и реже. Еще две лошади без седоков промчались мимо него...

Потом он увидел автомобиль с убитыми солдатами, воткнувшийся в лавчонку.

Он вышел на площадь.

Какие-то люди стаскивали убитых в один ряд и клали их под стену, снимая с них сапоги, одежду и все, что представляло маломальскую ценность.

Кроме убитых мужчин, на улице валялось несколько убитых женщин, стариков, а остальную толпу живых жителей солдаты-федералисты выстраивали вдоль стены, противоположной той, у которой лежали трупы. Над всем этим властвовал сидящий на коне командир кавалерийского отряда федералистов, отряда, который внезапно налетел на этот городок на рассвете.

Когда капитан, командир отряда, увидел подбежавшего Джона Рида, он ужасно обрадовался:

— О!.. Мистер Хуан Рид! Вы узнаете меня?.. Помните Охинагу? Я Эрнандес.

— Да, я вас помню.

— Милый Хуанито, значит, ты переметнулся к этому бандиту Вилье?

— Я бываю везде... Я корреспондент.

— Я понимаю, ты думаешь, что ты американец, и я поэтому не могу тебя расстрелять... Ты связался с бандитом Вильей... Я могу застрелить тебя сейчас же, как этих. Я надеюсь, что ты пишешь правду про этого Вилью и про его сброд.

— Да, — ответил Рид.

— Хорошо. Я еще не знаю, застрелю я тебя или нет, но пока ты мне нужен по двум причинам. Во-первых, ты напишешь настоящую правду о том, что ты увидел сейчас: как мы побеждаем этих изменников. А во-вторых, тогда, в Охинаге, ты мне очень хорошо проиграл в карты. Я бы хотел сыграть с тобой еще разок.

Джек пожал плечами.

— Смотри, — вдруг закричал капитан Эрнандес, указывая на трупы, уложенные вдоль длинной стены. — Многие из них неправильно убиты. Они должны быть расстреляны, и я сейчас сделаю это.

Он спрыгнул с коня, что-то сказал одному из своих подчиненных, и тот, подбежав к одному из трупов, попытался поднять его и приставить к стене. Но трупы еще не остыли до такой степени, чтобы они могли стоять у стены. Убитый все время выскальзывал из рук

и падал, и один человек, видимо, не мог справиться с ним. Тогда подбежал второй. Они подняли убитого, приставили к стене, а его руки положили себе на плечи так, как будто он обнимал своих друзей.

Капитан Эрнандес еще что-то сказал, и остальные его солдаты бросились к другим трупам и таким же образом приставили их к стене.

В страшной тишине, глядя в окровавленное лицо, полузакрытые глаза первого по порядку убитого, капитан Эрнандес сказал:

— Капитан Доминго Домингес, как изменник родины и бандит, вы приговариваетесь к расстрелу! — и, приставив дуло своего маузера ко лбу трупа, он выстрелил.

Двое обнимавших отпрянули от убитого, и он второй раз упал на землю.

Эрнандес подошел к следующему трупу и снова проговорил свою формулу и снова выстрелил ему в лицо. И этот труп тоже во второй раз упал на землю.

Потом он также расстрелял еще одного...

Потом еще...

Еще...

И тут Джек вдруг увидел, что помощники Эрнандеса держали очередной труп бедного лейтенанта Антонио Монтейя, который вчера приходил в гостиницу убивать его... И еще увидел Джек, только сейчас увидел, что часы, подаренные им лейтенанту, теперь красовались на руке капитана Эрнандеса, исполнявшего свой приговор.

Едва Эрнандес произнес свою формулу, как случилось чудо — лейтенант Антонио Монтейя, который, видимо, был не убит, а тяжело ранен, вдруг полураскрыл веки и взглянул на капитана Эрнандеса. Он не мог выговорить ни одного слова. Он хотел только плюнуть своему убийце в лицо. Он напрягся изо всех последних сил, плюнул, но плевок не получился, слюни потекли по его подбородку.

Капитан Эрнандес не выстрелил. В мертвой тишине они долго смотрели друг на друга. И лейтенант Монтейя закрыл глаза, потому что он умер.

В это время послышался шум, крики, выстрелы совсем неподалеку от площади.

Выскочивший дозорный в панике завопил: «Вилья!... Вилья!!» — и бросился вниз по улице, ведущей из городка.

Страшная паника охватила всех кавалеристов Эрнандеса. Он сам еле пробился к своему коню, вскочил на него. Через секунду площадь опустела.

Ворвался Панчо Вилья со своим отрядом...

Часть отряда бросилась преследовать кавалеристов Эрнандеса.

Сам Вилья осадил коня. Спешился. Как-то виновато взглянул на Джека.

Часть всадников из его окружения тоже спешились.

Вилья подошел к трупам, снял сомбреро и долго так стоял молча. И все долго также стояли молча.

Наконец, Вилья тяжело вздохнул и тихо сказал, глядя на убитых — на тех, с, кем вчера он танцевал, с кем до этого ходил в бои:

— Простите, друзья... Я немного опоздал.

Он повернулся к своим кавалеристам и отдал приказ:

— Поднять землю!

И тут же многие женщины, которые стояли на улице и хранили до сих пор молчание, вдруг бросились к убитым, упали на колени, начали вопить, плакать, рвать на себе волосы, и Вилья сказал еще раз:

— Поднять землю! (по-мексикански это значит похоронить убитых).

...Выкопана длинная, как траншея, яма — это общая могила. Под вопли женщин солдаты опускают в могилу убитых товарищей.

Москва. Ноябрь 1917 года. Красная площадь

Под Кремлевской стеной, почти во всю ее длину — огромная глубокая могила, в которую опускаются красные гробы. Сотни гробов красного цвета. Их несут на своих плечах рабочие. В них покоятся убитые во время революционных боев в Москве.

Трепещут на ветру красные знамена... Множество людей вокруг.

Но это проходит только как мгновенное видение.

Мексика. Та же могила в маленьком городке

Прямо на земле горят свечи.

На коленях стоят женщины.

Рядом с Джеком стоит Вилья. Они оба молчат. Гремит троекратный салют. Вилья, подняв глаза на Джека, говорит:

— Вот видишь, курносый, как все получилось...

Джек ответил:

— Да, так жалко!.. Случайно погибли такие хорошие парни.

Вилья вздохнул, покачал головой:

— Нет, курносый. Это война. А на войне никто не погибает случайно.

Они опять стояли долго молча, и в это время к Вилье подбежал один из кавалеристов и сказал ему:

— Панчо! Говорят, есть очень хороший бык!

Панчо круто повернулся к нему, долго смотрел в глаза:

— Действительно хороший?

— Да. Сам Луис Леон спиливает ему рога.

В центре импровизированной арены, плотно окруженной зрителями, пригнув к земле голову, стоит огромный бык.

Франсиско Вилья, матадор Луис Леон и все желающие берут красные плащи и вступают в круг...

Луис Леон движется с профессиональной осторожностью, а Вилья упрямо и неуклюже, как тот же бык, ходит медленно, зато его торс и руки очень подвижны... Вилья идет прямо на разъяренное животное и, сложив плащ, дерзко хлопает его по морде. Начинается опасная забава...

Иногда бык упирается лбом в спину Вильи, бешено толкает его перед собой по арене. Тогда Вилья изворачивается, хватает быка за голову и, весь обливаясь потом, борется с ним, пока человек шесть компаньерос не хватают быка за хвост и не оттаскивают его назад, а он ревет и роет копытами землю... В холку быка втыкаются шпаги и даже сабли, он ярится и ревет, бросается на всех, и снова Вилья хлещет его по морде красным плащом, и снова борется с ним, пока обливающегося кровью быка снова не оттаскивают его друзья.

Джек с восхищением и ужасом наблюдает за этой игрой, и перед ним время от времени встает видение настоящей корриды, которую он когда-то вместе с молодым Хемингуэем наблюдал в Испании...

Здесь все несколько проще, но гораздо страшнее и опаснее. Наконец, быка убивают, и Вилья довольно и весело кричит всем, кто был с ним в это время на арене:

— Можете взять его себе на ужин!..

Тореро бросаются к быку, а Вилья, пошатываясь от усталости, подходит к Джеку и говорит.:

— Ну вот и кончилась наша фиеста, курносый. Пора ехать на войну.

Нью-Йорк. 1913 год. Салон Мэбл Додж

Состав этого салона не очень изменился за время отсутствия Джона Рида, но зато мы застаем теперь всех присутствующих в разгар разговора о нем самом. Говорили о том, что Рид стал самым знаменитым и, более того, самым высоко оплачиваемым журналистом Америки. Его статьи и корреспонденции в «Метрополитен», «Уорлд», «Мэссиз» принесли ему громкую славу.

Представительный полковник сказал:

— Рид лучший военный корреспондент, которого мне приходилось читать.

— А вы знаете, — ответил ему другой гость. — Сам Редьярд Киплинг сказал: «Благодаря Риду я увидел Мексику...»

Мэбл Додж, очаровательная хозяйка салона, сидела несколько в стороне от всех и, гордая, счастливая и грустная, тихо беседовала с Линкольном Стеффенсом.

— Я так боюсь за Джека, — говорила она. — Ведь он со своим характером обязательно полезет в самую гущу свалки... Вы понимаете, что будет, дорогой Стеф, если он погибнет. Погибнет из-за каких-то жалких мексикашек!

Линкольн Стеффенс покивал головой, сказал:

— Да этот мальчик не любит получать сведения из вторых рук.

Мэбл схватила его руку:

— Стеф, милый, я только теперь поняла, как я люблю его! Может, это глупо, странно... Я не знаю. Я думаю о нем день и ночь... Дни и ночи.

Линкольн Стеффенс пожал ей руку.

— Я понимаю вас, миссис Мэбл. Этот мальчик действительно стоит вашей любви.

— Знаете, я даже ревную его, — Мэбл смутилась. — Говорят, мексиканки очень красивы...

Линкольн Стеффенс улыбнулся:

— На мой вкус они... несколько грубы...

— Ах, боже мой! — воскликнула миссис Мэбл. — Пусть... Я ему все прощу, только бы он вернулся живым и невредимым, наш мальчик. Мой мальчик.

Мексика. 1913 год. День

А «мальчик», в это время взгромоздившись на крышу вагона, фотографировал все, что происходило внизу...

Панчо Вилья стоял у вагона, засунув руки в карманы. На нем была старая шляпа с обвисшими полями, грязная рубашка без воротничка и сильно потертый, лоснящийся коричневый костюм.

Как по волшебству, вся окутанная пылью равнина перед ним покрылась лошадьми и людьми...

Всадники поспешно седлали коней.

Надтреснутые рожки́ трубили сбор.

Сарагосская бригада готовилась к наступлению.

На Запад через пустыню к отдаленным горам скакали кавалеристы — первые отряды, уходившие на фронт.

Они двигались десятью колоннами, расходившимися, как спицы в колесе...

Звенели шпоры, развевались красно-бело-зеленые флаги. Тускло сверкали патронные ленты надетые крест-накрест, подпрыгивали положенные поперек седел винтовки, мелькали тяжелые высокие сомбреро и разноцветные серапе.

За каждым отрядом брели пешком десять-двенадцать женщин, тащивших кухонные принадлежности на головах и спинах, гнали мула, навьюченного мешками и кукурузой...

К вечеру вся Сарагосская бригада ускакала в пустыню, пошли поезда, и рядом с ними все новые и новые отряды кавалеристов мчались к фронту. Сам Панчо Вилья был уже где-то далеко впереди.

Джек ехал на передней площадке паровоза, где поселились две женщины и пятеро детей. На этой узкой железной площадке они разложили костер из веток мескита и пекли лепешки. Над их головами ветер трепал протянутую веревку со свежевыстиранным бельем. Джек лежал, смотрел в вечернее небо.

Звучит его голос:

— Почему я здесь?.. Я, довольно богатый свободный человек, которого любит одна из самых очаровательных женщин Америки, — почему я здесь? Почему мне так хорошо и легко с этими людьми, несмотря на все опасности, несмотря на то, что идет война?.. Война, в которой могут меня убить. Почему я не могу просто уехать домой и жить «как все люди нашего круга», как мне говорила моя Мэб?.. Может быть, это — в моей судьбе?.. Но посмотрите на этих людей с патронными лентами крест-накрест, что скачут вон там, рядом с поездом. Где еще можно увидеть такие глаза?.. Так я размышлял тогда, лежа на площадке паровоза, везущего людей в бой, и мог ли я подумать, что через четыре года я снова увижу такие же глаза и точно такие же крест-накрест патронные ленты... Только это будет очень далеко отсюда, на другой стороне Земного шара.

Россия. Ноябрь 1917 года. Петроград

7 ноября 1917 года по Невскому шли Джон Рид, его друг Рис Вильямс и его жена Луиза Брайант.

Звучит голос Джона Рида:

— В русской столице на ее главной улице все было спокойно. Внешне ничто не говорило о том, что в этот день свершается са-

мое великое событие в России — социалистическая революция.

Спокойно шли по Невскому дамы, закутанные в меха, звенели облепленные людьми трамваи, кричали торговки.

Круглые тумбы и стены были заклеены афишами, из которых можно было узнать, что в Мариинском театре танцует знаменитая Карсавина, поет Шаляпин... что в Александринском театре идет в мейерхольдовской постановке драма Алексея Толстого «Смерть Ивана Грозного»... что открылась новая художественная выставка, что идут лекции по литературе, искусству и популярной философии, и даже Армия Спасения, впервые в истории допущенная в Россию, заклеила все стены объявлениями об евангелических собраниях...

И только Дворцовая площадь неожиданно была блокирована длинной шеренгой матросов, на груди которых перекрещивались патронные ленты.

Вот они, эти глаза людей, совершающих революцию, и эти крест-накрест патронные ленты!

На вооруженный кордон напирала огромная толпа, пытаясь прорваться к Зимнему дворцу, но матросы были неумолимы.

Джеку, Вильямсу и Луизе как иностранцам удалось пройти сквозь кордон. С главного входа во дворец их не пустили. Тогда они зашли с другой стороны и показали свои американские паспорта. Эти пухлые книжищи произвели впечатление и на часовых Зимнего. В подъезде от них вежливо приняли пальто и шляпы старые швейцары в синих ливреях с медными пуговицами и красными воротниками с золотым позументом.

Все трое поднялись по лестнице. Паркет был затоптан. Возле кабинета Керенского похаживал, кусая усы, молодой офицер. Они спросили его, можно ли будет проинтервьюировать министра-председателя. Офицер поклонился, щелкнул шпорами и ответил по-французски:

— К сожалению, нельзя. Александр Федорович крайне занят... — помявшись, он добавил, — собственно говоря, его здесь нет...

— Где же он?

— Поехал на фронт. И знаете, ему не хватило бензина для автомобиля, пришлось занять в английском госпитале...

— А министры здесь?

— Да, они заседают в какой-то комнате. Не знаю точно...

— Что же, придут большевики?

— Конечно. Я думаю, что с минуты на минуту. Но мы готовы. Дворец окружен юнкерами. Они за той дверью.

— Можно туда пройти?

— Нет, разумеется, нет! Запрещено... — и вдруг он, пожав всем руки, ушел.

За стенкой были слышны голоса и чей-то смех, странно звучащий в важной тишине огромного старинного дворца. К ним подошел старик-швейцар, загородил дверь:

— Нельзя, барин, туда нельзя, — потом махнул рукой и, уходя, объяснил: — Пойду — чайку попью.

Рид решительно отворил дверь.

Перед ними простиралась анфилада великолепных комнат, увешанных картинами на батальные темы. Некоторые полотна были продраны насквозь, по-видимому, штыками.

По обеим сторонам на паркетном полу были разостланы грязные тюфяки и одеяла, на которых валялись солдаты. Повсюду груды окурков, куски хлеба, разбросанная одежда и пустые бутылки из-под дорогих вин.

У окон — винтовки в козлах. На подоконниках — пулеметы. Затхлый, тяжелый воздух казарм. В сизом чаду какие-то фигуры в красных с золотом юнкерских погонах. Одна из фигур — в офицерском мундире — представилась:

— Штабс-капитан Арцибашев. Американцы?.. Очень рад!.. Весь к вашим услугам... — он покачнулся. — М-могу я поступить в американскую армию?..

Штабс-капитан был в стельку пьян.

Подошли трое мальчишек-юнкеров. Один из них держал в руках бутылку бургундского.

— Большевики — трусы!..

— Пусть только сунутся!..

— Мы им покажем, как драться!

Джон Рид не выдержал, улыбнулся.
Крупно — лицо Ленина.
Владимир Ильич улыбается.

Мексика. 1913 год

Это ночной бой. На экране только огоньки и мрак, обозначающие этот бой. Огоньки, огни, взрывы, вспышки... Лишь в просветах видны силуэты фигур, силуэты раненых, силуэты убитых...

По крутому склону горы, охватывая его с трех сторон, медленно поднимается огненное кольцо — это атакующие ведут непрерывный ружейный огонь. Вершина горы тоже вспыхивает огоньками, учащавшимися по мере того как огненное кольцо, ставшее теперь зубчатым, подвигается вверх. Через секунду доносится звук орудийных выстрелов... Огненное кольцо теперь разрывается во многих местах. Но движение его не замедляется, и, наконец, оно начинает сливаться со вспышками света на верху горы...

А потом снова только отдельные светлячки скатываются вниз по склону — это все, что остается от цепи атакующих.

И вновь огненное кольцо поднимается вверх...

И так несколько раз...

...Мутный рассвет. Измученный Вилья говорит Джону Риду:

— Какие мы, мексиканцы, храбрые, — он показывает на семь четких валов из убитых повстанцев, обозначенных на склоне горы. — Гляди, курносый, как мы убиваем друг друга. Мексиканцы убивают мексиканцев. Что же в конце концов останется?.. Народ не должен уничтожать сам себя.

...Потом Вилья снова скомандовал:

— Поднять землю!

....Снова копали братские могилы...

...Опускали туда тела убитых...

Москва. 1917 год. Красная площадь

Под Кремлевской стеной огромные длинные рвы — братские могилы, в которые опускаются красные гробы.

Портленд. 1913 год. День

Из церкви, где только что окончилась служба, выходят прихожане. Среди них мать Джона Рида и теперь уже повзрослевшая девчонка — Луиза Брайант — та самая, из-за которой когда-то он подрался в парке.

Она робко подходит к матери Джека, здоровается с ней и спрашивает:

— Простите... Миссис Рид, можно у вас спросить?.. Вам пишет ваш сын?

Все смотрят на мать Джека, потому что теперь он не только для Портленда, но и для всей Америки стал самым знаменитым человеком.

Матери Джека нравится Луиза. Она с ней разговаривает чуть снисходительно, но ласково:

— Увы, не так часто, как мне хотелось бы!.. Мисс?

— Брайант... Луиза, — представляется девушка и еще пуще краснеет. — Я собираю всю корреспонденцию, все заметки, касающиеся вашего сына.

Они прощаются. Довольная мать Джека приглашает девушку:

— Приходите ко мне, Луиза... Я вам покажу его письма. Все, что он присылал мне из Мексики.

Луиза растрогана. Луиза счастлива. Она приседает, горячо благодарит.

Мексика. 1913 год. Город Чиуауа. День

Артиллерийский корпус армии Вильи по договоренности с губернатором решил вручить своему вождю золотую медаль за героизм на поле сражения.

В приемном зале губернаторского дворца, украшенном огромными люстрами, тяжелыми малиновыми портьерами и кричащими американскими обоями, стоял губернаторский трон. Это позолоченное кресло с подлокотниками наподобие львиных лап стояло на возвышении под малиновым бархатным балдахином, увенчанным деревянной позолоченной короной.

Артиллерийские офицеры в щегольских го-

лубых мундирах, отделанных черным бархатом, с блестящими новенькими шпагами на боку и оплетенными золотым галуном шляпами подмышкой, выстроились в одном конце зала.

От дверей этого зала вниз по парадной лестнице, во всю длину огромного внутреннего двора и за воротами этого двора протянулась двойная шеренга солдат, державших винтовки на караул. Четыре полковых оркестра клином вдавились в толпу.

Рев возник где-то в задних рядах толпы, прокатился...

— Он идет!.. Вива Вилья!!

— Вилья!..

— Вилья!..

— Вилья!..

Оркестр грянул национальный гимн Мексики.

Показался Вилья. Он шел пешком.

Одет он был в старый, простой мундир цвета хаки, у которого не хватало нескольких пуговиц. Он давно не брился, шляпы на нем не было, и нечесаные волосы стояли копной. Он шел косолапой походкой, сутулясь, засунув руки в карманы брюк. Он был немного смущен, и от этого, широко ухмыляясь, он то и дело кивал какому-нибудь из знакомых ему солдат или офицеров, стоящих в рядах.

У лестницы его встретил губернатор.

Оркестр совсем обезумел.

А когда Вилья вошел в приемный зал, то вся огромная толпа на площади обнажила головы, а блестящее собрание офицеров вытянулось в струнку.

Вилья минуту колебался, растерянно покручивая ус, а затем направился к трону, покачал его за подлокотник, чтобы проверить, прочно ли он стоит, и сел.

Начальник артиллерии торжественно произнес:

— Армия вас обожает. Мы пойдем за вами, куда бы вы нас ни повели. Вы можете стать в Мексике кем пожелаете!..

Вилья сидел, сгорбившись, на троне, его маленькие, хитрые глаза внимательно оглядывали зал. Показалось, что он даже зевнул.

Торжественной походкой к трону подошел блестящий полковник. Губернатор слегка толкнул Вилью локтем, и он встал.

Раздались рукоплескания. Толпа на улице разразилась радостными криками. Оркестр заиграл торжественный марш.

Полковник протянул Вилье картонную коробку с медалью.

Вилья посмотрел на медаль, почесал затылок и среди благоговейной тишины громко сказал:

— Уж больно она мала, чтобы ею наградить за весь тот героизм, о котором вы тут столько наговорили!

Казалось, губернаторский дворец развалится от громовых раскатов хохота.

Все ждали ответной речи Вильи. А он очень тихим голосом, так что его с трудом можно было расслышать, очень искренне и грустно произнес, глядя на своих оборванных, усталых солдат, забивших дверные проходы и — дальше — всю площадь:

— У меня нет слов... одно могу сказать: мое сердце навсегда ваше.

Он постоял... Затем толкнул в бок губернатора, сел и сплюнул.

Вашингтон. Июнь 1913 года. Жаркий день. Белый дом

По рекомендации Стеффенса, специального корреспондента журнала «Метрополитен» Джона Рида, согласно его просьбе, принял президент США.

Облаченный в подобающую торжественному случаю визитку, Джон Рид явился в Белый дом.

Тихий вышколенный секретарь распахнул дверь... Посредине большой круглой комнаты Джек увидел сухощавого немолодого мужчину в белоснежном фланелевом костюме. Это был Вудро Вильсон. Президент Соединенных Штатов Америки.

— Рад познакомиться с вами, мистер Рид. Я читал ваши интереснейшие очерки и не думал, что вы еще так молоды.

Голос президента звучал ровно и мягко. Рид был приятно польщен.

С профессорской уверенностью в голосе президент продолжал:

— Я знаю, что вас привело ко мне. Политика правительства Соединенных Штатов по отношению к Мексике — это традиционная политика дружбы с угнетенными и оппозиции всякой тирании... Я никогда не был сторонником вмешательства в дела Мексики. Я всегда буду в меру своих сил и возможностей выступать против угнетения мексиканского народа. От кого бы оно ни исходило — мексиканских тиранов или иностранцев.

Рид слушал, как зачарованный. Затем он встал и начал горячо говорить:

— Вы не должны допустить интервенции. Война принесет слезы и несчастья!.. Американские солдаты не встретят никакого серьезного сопротивления со стороны мексиканской армии. Ведь это все пеоны с их женами, ведущие борьбу на улицах возле дверей своих домов.

Президент сочувственно кивнул, мягко улыбнулся.

— Молодой друг, меня глубоко тронули ваши слова и ваша озабоченность судьбой соседнего народа. Я разделяю ваши высокие чувства.

Кадры хроники

Говорит президент Соединенных Штатов Америки Трумэн:

— ...Мы должны оградить от опасности угнетения народ Кореи.

В Корею вводятся американские войска.

Говорит президент Соединенных Штатов Америки Эйзенхауэр:

— ...Мы должны спасти от угнетения народ Вьетнама.

Во Вьетнам вводятся американские войска.

Говорит президент Соединенных Штатов Америки Джон Кеннеди:

— ...Мы должны спасти от угнетения вьетнамский народ и народ Кубы. Созданный нами корпус мира служит этим благородным целям.

Веселые парни, «зеленые береты» лихо высаживаются на одну из вьетнамских баз... Военные корабли флота Соединенных Штатов Америки бороздят воды Карибского моря.

Вашингтон. 1913 год. Белый дом

Президент Вудро Вильсон, улыбаясь, пожимает руку очарованному им Джону Риду.

...Довольный Джон Рид весело сбегает по ступенькам лестницы Белого дома.

Соединенные Штаты Америки. 1915 год

Лицо президента Вильсона.

Текст:

— Президент демократ Вудро Вильсон, на которого так надеялся Джон Рид, отдал приказ генералу Першингу вторгнуться в Мексику, захватить Вилью и уничтожить его войска.

Америка. 1963 год. Даллас

По улицам Далласа движется кортеж президента Соединенных Штатов Америки Джона Кеннеди.

Молодой улыбающийся президент сидит в машине со своей молодой супругой.

Звучит текст:

— Этот молодой и обаятельный президент Америки был восхищен идеями и профессорской манерой поведения Вудро Вильсона. Джон Кеннеди, как и предыдущие президенты, также ненавидел коммунизм... но, чтобы спасти уже сильно подорванный авторитет Америки как свободной страны грязной войной во Вьетнаме и другими не намного более «чистыми» политическими акциями, он призывал своих коллег капиталистов быть более демократичными и мягкими, хотя бы по форме. Некоторые крепкие парни из кругов богатой американской верхушки, к сожалению, не поняли всей тонкости его дипломатии...

Кадры хроники

Траурная процессия на Арлингтонском кладбище. Похороны убитого президента...

Усталое лицо Владимира Ильича Ленина.

Он говорит:

— Все эти президенты и главы капиталистических правительств ничего не могут сделать

ни от своего имени, ни — тем более — от имени народа. Все их действия происходят только от имени и во имя того класса, который их выдвинул.

Лицо Джона Рида. Звучит его голос:

— Я еще тогда не знал, что мне предстоит встретиться с самым великим человеком на Земле. Это счастье выпадет на мою долю. Этот человек поможет мне понять самый смысл сложных взаимоотношений в человеческом обществе. Мое сердце навеки будет принадлежать ему. А пока я воевал здесь, в Мексике, вместе с парнями Панчо Вильи... Вильи, о котором Владимир Ильич Ленин скажет, что этот простой необразованный крестьянин — великий вождь мексиканской революции, потому что он точно понял, за что и против чего воюет.

Мексика. 1913 год. Красный вагон Вильи

Генерал Панчо Вилья как всегда полулежал на своей койке. Напротив него на другой койке сидел Джек. Оба они молчали. Вилья был грустен и задумчив.

Наконец, от имени своей газеты, уже в который раз, Джон Рид задал ему вопрос: «Станет ли он президентом Мексики?» И тут Вилья вышел из себя.

— Следующего корреспондента, который меня об этом спросит, я прикажу отшлепать и выслать из пределов Мексики! — он чуть улыбнулся, посмотрел на растерянного Джека и добавил: — И тебя тоже, курносый, потому что ты задаешь мне этот вопрос уже десятый раз.

Джек посидел еще немного и хотел было уже уходить, когда Вилья смилостивился.

— Сиди... Ладно, я отвечу на этот вопрос, только в последний раз. Запомни: я никогда не буду президентом Мексики. Я солдат, а не государственный деятель. Я недостаточно образован, чтобы быть президентом. Я научился читать и писать только два года назад. Плохо придется Мексике, если во главе ее правительства станет необразованный человек. Я никогда не займу поста, для которого не гожусь... — он опять замолчал, посмотрел на Джона Рида, который записывал в блокнот его слова, мягко, как ребенок, улыбнулся. — Хочешь, я тебе расскажу, о чем мечтаю?.. Слушай... Когда Мексика станет новой республикой, армия будет распущена. Мы дадим солдатам работу. По всей республике мы учредим что-нибудь вроде военных колоний из ветеранов революции, три дня в неделю они будут работать, потому что честный труд важнее всякой войны. И только труд делает человека хорошим гражданином. Остальные три дня они сами будут учиться военному искусству... И тогда, если нужно, достаточно будет позвонить из столицы по телефону во все концы страны, и весь народ с оружием в руках сразу выступит на защиту своей Мексики... Я мечтаю о том, чтобы дожить свою жизнь в одной из таких военных колоний, среди моих друзей, которые терпели со мной столько страданий. И будет совсем хорошо, если будущее правительство откроет в нашей колонии кожевенный завод, где мы могли бы изготовлять хорошие седла и уздечки, потому что я знаком с этим делом, а остальное время мне хотелось бы работать на своей маленькой ферме — разводить скот... Хорошо помогать Мексике стать счастливой страной...

В последний раз на экране мы видим лицо размечтавшегося Вильи.

На фоне этого изображения звучит текст:

— Его мечта не исполнится. Этот, как его называли солдаты, «заговоренный от пуль» человек через несколько лет будет убит предателем.

Конец первой части

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Гонки без финиша», 9 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер-постановщик А. Очкин. Оператор-постановщик Ф. Добронравов. Художник-постановщик Е. Серганов. Композитор М. Зив. Звукооператор А. Греч.
Роли исполняют: П. Вельяминов, В. Бабятинский, С. Суховей, И. Агафонов, В. Титова, Н. Парфенов, В. Корзун, В. Андреев, Б. Кудрявцев, П. Крылов, С. Чекан, Г. Некрасов.

«Грозный век» (экранизация балета Ю. Григоровича на музыку С. Прокофьева «Иван Грозный»), 9 ч.
Музыка С. Прокофьева. Авторы сценария и режиссеры-постановщики В. Дербенев, Ю. Григорович. Хореография Ю. Григоровича. Операторы-постановщики В. Дербенев, В. Пищальников. Художник-постановщик В. Вырвич. Звукооператоры Г. Бабушкин, Ю. Кокжаян, Л. Тереховская.
Роли исполняют: Ю. Владимиров, Н. Бессмертнова, Б. Акимов.

«Мимино», 10 ч.
Авторы сценария Р. Габриадзе, В. Токарева, Г. Данелия. Режиссер-постановщик Г. Данелия. Оператор-постановщик А. Петрицкий Художники-постановщики Б. Немечек, Э. Немечек. Композитор Г. Канчели. Песни на стихи П. Грузинского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: В. Кикабидзе, Ф. Мкртчян, Е. Проклова, Е. Леонов, К. Даушвили, Р. Микаберидзе, З Сахвадзе, М. Кукушкина-Дюжева, Р. Морчеладзе, А. Гомиашвили.

«Позови меня в даль светлую» (киноповесть В. Шукшина), 10 ч.
Режиссеры-постановщики Г. Лавров, С. Любшин. Операторы-постановщики Ю. Авдеев, В. Фридкин. Художник-постановщик В. Аронин. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор О. Буркова.
Роли исполняют: Л. Федосеева-Шукшина, С. Любшин, М. Ульянов, И. Рыжов, В. Науменко, О. Новиков.

«Портрет с дождем», 10 ч.
Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик Г. Егиазаров. Оператор-постановщик В. Шувалов. Художник-постановщик А. Кузнецов. Композитор А. Мажуков. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Г. Польских, И. Ледогоров, А. Петренко, В. Талызина, И. Малышева, Ю. Васильев, Г. Манухина, Д Германова, С. Немоляева, М. Семаков.

«Схватка в пурге», 9 ч.
Автор сценария О. Мирошниченко, при участии В. Кузнецова. Режиссер-постановщик А. Гордон. Оператор-постановщик М. Биц. Художник-постановщик И. Лукашевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Т. Баталова.
Роли исполняют: Л. Марков, В. Гафт, К. Захаров, В. Павлов, Н. Попова, Г. Корольков, С. Яковлев, О. Анофриев, В. Паулус, Е. Сабельникова, Б. Бачурин, А. Пяткоз, Г. Маликов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Есть идея!», 7 ч.
Автор сценария О. Сосин. Режиссер-постановщик В. Бычков. Операторы-постановщики О. Кобзев, А. Масс. Художник-постановщик Н. Сендеров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: Е. Лебедев, Дима Шевелев, А. Ларионова, Н. Рыбников, М. Пуговкин, Настя Сергиенко, Сережа Зурлов, Эдик Купоросов, Б. Новиков, Н. Парфенов, И. Косухин, В. Смирнов, В. Новикова.

«Садись рядом, Мишка!» (по повести Ю. Германа «Вот как это было»), 8 ч.
Авторы сценария С. Кармалита, А. Герман. Режиссер-постановщик Я. Базелян. Оператор-постановщик А. Мачильский. Художник-постановщик Б. Комяков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Вольский.
Роли исполняют: Женя Черницын Гоша Носков, Оксана Бочкова, Стасик Селиванов, Б. Морозов, Н. Рычагова, А. Мягков, А. Вознесенская, В. Рыжаков, А. Михайлушкин, Р. Муратов.

Киностудия «Ленфильм»

«Ася» (по повести И. Тургенева), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик И. Хейфиц. Оператор-постановщик Г. Маранджян. Художник-постановщик В. Светозаров. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: Е. Коренева, В. Езепов, И. Костолевский.

«Беда», 10 ч.
Автор сценария И. Меттер. Режиссер-постановщик Д. Асанова. Операторы-постановщики Н. Строганов, А. Лапшов. Художник-постановщик Е. Гуков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор И. Черняховская.
Роли исполняют: А. Петренко, Е. Кузьмина, Л. Федосеева-Шукшина, Г. Бурков, Г. Дюдяев, Ф. Одиноков, М. Виноградова.

«Знак вечности», 7 ч.
Автор сценария А. Воинов. Режиссер-постановщик Д. Кочарян. Оператор-постановщик В. Миронов Художник-постановщик Р. Наринян. Композитор А. Мнаццаканян. Звукооператоры А. Шаргородский, Е. Нестеров.
Роли исполняют: Г. Куликов, В. Ольшанский, М. Кечоглян, С. Поповский, Саша Карелин, Карен Акопян, Женя Воробьева, Тигран Восканян, Алеша Платонов.

Рижская киностудия

«Это опасная дверь на балкон», 9 ч.
Авторы сценария Е Паршевская, Я. Стрейч. Режиссер-постановщик Дзидра Ритенбергс. Оператор-постановщик Г. Пилипсон. Художник-постановщик Х. Ликумс. Композитор Р. Калсон. Звукооператор Е. Ольшанко.
Роли исполняют: А. Лиедскалныня, В. Лоренц, В. Ветра, Л. Скуиня, П. Гаудиньш, Я. Маковскис, Э. Эрмале, М. Мартинсоне, Л. Девица, А. Квала, А. Берзиньш.

Киностудия «Таллинфильм»

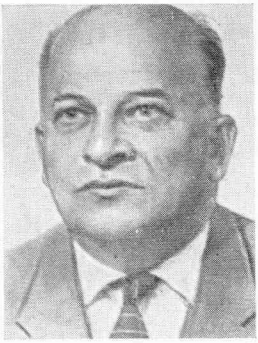
«Время жить, время любить», 9 ч.
Авторы сценария Х. Луйк, Э. Ветемаа. Режиссер-постановщик В. Кяспер.
Оператор-постановщик Ю. Силларт. Художник-постановщик И. Линд. Композитор Я. Ряэтс.
Роли исполняют: Х. Мандри, А. Зарс, И. Эвер, В. Уйбо, А. Юкскюла, М. Кяоорен, У. Кибуспуу, Ю. Ярвет, П. Кард.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием

Долидзе Семена Виссарионовича, кинорежиссера, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, постановщика фильмов «Последние крестоносцы», «Щит Джургая», «Стрекоза», «Песнь Этери», «Фатима», «День последний, день первый», «Встреча с прошлым», «Город просыпается рано», «Побег на рассвете» и других.

С 70-летием



Вайнштока Владимира Петровича, кинорежиссера и киносценариста, постановщика фильмов «Дети капитана Гранта», «Остров сокровищ», «Выстрел в горах», «Всадник без головы», «Вооружен и очень опасен», соавтора сценариев фильмов «Перед судом истории», «Белый корабль», «Мертвый сезон», «Заблудшие», «Миссия в Кабуле» и других.

С 70-летием

Романова Алексея Владимировича, кинокритика, автора многих книг и статей по вопросам советского кино.

С 60-летием

Шатрова Игоря Владимировича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, постановщика фильмов «Мужской разговор», «Минута молчания», «Всадник над городом», снявшего в качестве оператора фильмы «Простая история», «Добровольцы», «Синяя тетрадь» и другие.

Ф. 60.